القاهرة

أدب • فكر • فن



• من الفن المصرى القديم •

قراءة فى تسع قصائد

مقدمة الفرج بعد الشدة

ملاحظات حول الحداثة الشعرية

جذور الموسيقى الشعبية ..

برونو ... شبيه فاوست

على وشك القتل ..

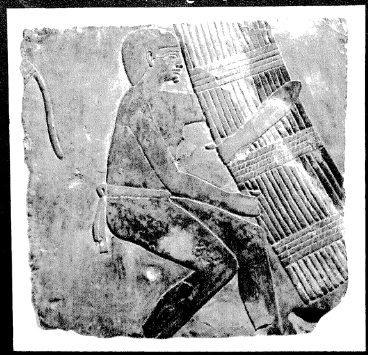


• القاهرة • السنة الثانية • العدد السادس والخمسون • ٢٥ فبراير ١٩٨٦م • ١٦ جادى الأخرة ١٤٠٦هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



حامل سيقان البردى (متحف الفن والتاريخ ـ جنيف)



قطاع من صيد السمك وقنص الطيور (الدولة الحديثة ـ مقبرة نخت)

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق س - لبنان ٤٠٠ ق . ل - الاردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً في جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى وفي بلاد اتحادى البريد العربي والافريقي والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفي مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى
والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفي لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .



فى هذا العدد

الصفحة

● **أدب**

□ دراسات

(قراءة فى تسع قصائد للشاعر أحمد زرزور) عبد الرحمن فهمى ٧
(ثمرات الأوراق) . سهير القلماوى ١٢
(بذور النهضة فى المسرح الإيطالى) د . أحمد عتمان ١٤
(ملاحظات حول الحداثة الشعرية) حلمى سالم ٣٤

□ إبداع

(قصيدتان من عبقر الانطفاء « قصيدة » ، أحمد زرزور ١٠
(خمسة مقاطع لحزن طويل القامة « قصيدة » ، أحمد الشهاوى ١١
(بشارة « قصيدة ») ، عبد المنعم الأنصارى ١١
(المؤسسة « قصة ») ، عبد اللطيف زيدان ١٨
(سيرة الشيخ نور الدين « رواية ») ، يرويها أحمد شمس الدين ٢٦
(على وشك القتل « قصة من القصص النمساوى »)
ياكوف ليند . . . ترجمة عبد الحميد أحمد على ٤١

● **فنون**

(جذور الموسيقى الشعبية فى التيار القومى للتأليف) فرج العنترى ٤
(أشكال الأغنية الشعبية فى مسرح نجيب سرور) كمال الدين حسين ١٦
(متحف الفن الفرعونى) ٢٣

● **فكر**

(لقاءات فكرية بين المعرى والخيام ـ ٤) د . عبد القادر محمود ٢٠
(الليبرالية) د . يمنى طريف الخولى ٣٢

● **تحقيقات**

(الدكتوراه . . لمن ؟) تحقيق علاء عريبى ٣٨

● **أبواب**

(نبض الشباب) عمر نجم ٦
(رؤية) ٩
(قضية للمناقشة) تحسين عبد الحى ١٥
(حكايات من القاهرة) عبد المنعم شميس ٢٢
(ألسنة الشعراء) أحمد الخولى ٣٣
(زوايا) وليد منير ٣٧
(إنتاج تحت الأضواء) شمس الدين موسى ٤٢
(الحياة الثقافية فى أسبوع) ٤٣
(حوار مع القارىء) ٤٦
(مصريات) ٤٦

● **لوحات فنية**

من الفن المصرى القديم ص ٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٤٧

اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفنان العالمى محمود مختار

جذور الموسيقى الشعبية فى التيار القومى للتأليف

فرج العنترى

التيار القومى فى فن الموسيقى NATIONALISM رافد للمذهب الرومانتيكى ، الذى عرفه عالم النغم فى الغرب بدءاً من سيمفونية بيتهوفن الثالثة على أيام الثورة الفرنسية فى سنة ١٨٠٤ والمعروف أن هذا التيار القومى يستمد عناصر تأليفه من مأثورات الطبقة العاملة من الفلاحين ، وأصحاب الحرف ، وفئات رجل الشارع بمعناه الشعبى ؛ وهى الجموع الكبرى التى ظلت محرومة من التعليم والثقافة فى عصور الإقطاع والرأسمالية ، ثم أضيف إلى رصيد حرمانها عجز إمكاناتها عن تناول أى وجبات من الفن الموسيقى الناضج فى مطبخ العصر وبأدواته وفى قوالب الصياغات الإنسانية العليا ، إذ كان مثل هذا الفن حكراً ــ ضمن قائمة كبرى من شتى الاحتكارات ــ لطبقة الحكام ومن إليهم من الذوات وأبناء البيوتات . ولم يكن بد من أن تلجأ كل هذه الجموع الجماهيرية إلى إنتاج فنها الموسيقى لنفسها على شكل أغان ورقصات وألحان وأدبيات إن تكن فطرية وساذجة بميزان العصر ، فإنها صادقة وسائغة بحكم الزمن ، وضرورة تعبير وجدانى عن مناسبات دورة حياة العامة من الناس .

من هذه المأثورات الشعبية للقاعدة العريضة ، إيقاعاً ولحناً ورقصاً ، تكونت مع الزمن ثروة ضخمة من ألوان التعبير ، ظلت مركونة أمداً طويلاً ، فلم تمتد إليها يد التطور بتحسينات الإنضاج وأدواته الأوركسترالية والأوبرالية ، لأن هذه التحسينات وأدواتها كانت حكراً بدورها لإمكانات الصفوة العليا من قمة هرم المجتمع ، ولها أن تستمتع بها فى القصور والصالونات وقاعات الموسيقى الفاخرة وبيوت الأوبرا القيصرية أو الملكية والخديوية وبعيداً عن تطلعات ومذاق الشعب .

لكن لما كانت متداولات الصياغات العليا من فن الموسيقى كالسيمفونية والأوبرا والبالية ظلت هكذا « حكراً على الطبقة تحت سماء النظام الإقطاعى ، ومن بعده تحولت إلى صناعة كأى صناعة أخرى فى ظل النظام الرأسمالى » خاضعة لأهداف الممول وتراكماته الربحية وما يمكن أن تئول إليه شتى وسائله المحمومة فى تنشيط حركة شباك التذاكر ، فقد انكفأت جموع الفلاحين والحرفيين والعمال الأجراء فى قراهم وفى أحيائهم الشعبية على تناول مواويلهم وأهازيجهم ورقصاتهم واصطحابها بعزف صفارات الغاب ، ومزامير البوص ، الرباب ، وتصفيق الأيدى ، ومعاتبة زمانهم أحياناً إلى حد اللعنة .

ولكن ما إن بدأت تظهر مع أوائل القرن التاسع عشر مشاعر الوطنية الساخنة بتوكيد الذات الراغبة فى الاستقلال وفى نيل حقوقها الإجتماعية وفى لم شمل ذوى القربى القومية حتى بدأت معها متداولات الفن الموسيقى تتجه إلى التحرر من قيود الإقطاع ومن سيطرة شباك التذاكر ، وإلى أن تتخذ شكل ومفهوم خدمة ثقافية يقدمها المجتمع لكل فئات الشعب مهما كانت مستوياتهم وقدراتهم ، وتنفق عليها الحكومة إنفاقها على التعليم وعلى الصحة الوقائية واقتصاديات التغذية سواء بسواء لأن الكل « فى حق الحياة سواء » وليس بالخبز وحده يحيا الإنسان » .

لكن لما كان تحرير الموسيقى على هذا النحو من شتى قيود الاحتكار ومن سلطات شباك التذاكر الرأسمالى يتطلب تعديلاً للموقف فقد كان على الموسيقى أن تمتد عناصرها من حياة كل الناس وأحلامهم وأمانيهم ومعاناتهم ؛ ومن ثم جاء رواد التيار القومى مدفوعين بمسئولياتهم فى المجتمع وبإدراكهم لمغزى التطور ، وراحوا يستمعون إلى نبض قلوب مواطنيهم ويعكفون على تجميع وتصنيف ما يسمعون ويتخذون من عناصر الحصيلة ، بالاستلهام والإنضاج ، سيمفونيات وأوبرات وباليهات ذات لهجة احتفظت بصدق الأصالة الشعبية وبرغبة الجموع فى التقدم وفى احتضان معطيات الوجود الوطنى بالأمل والعمل والفرح الغامر ، واتضح من الممارسة أن أكثر مؤلفى الموسيقى أصالة هم الأوفر وطنية وانتماء ، والمنادين بشعار التيار القومى فى أن « الشعب هو الذى يؤلف موسيقاه وينصب دور الفنانين على مجرد التنسيق » .

ويرجع تعمد انتشار استخدامات الموسيقى الشعبية فى أوربا إلى منتصف القرن التاسع عشر، وعلى يد نفر من مؤلفى بلاد الشمال ، الذين كان قد تفجر فى داخلهم حق التعبير عن مشاعر بلادهم ، وجاءت على هذا الأساس منجزات تأليفهم من واقع حياة الناس على كوكب الأرض ، وخالية تماماً من شطحات وتعميق خطوط الجمال الكلاسيكى فى مذاهب الفن للفن .

ويعتبر من طلائع القوميين الموسيقيين فى ألمانيا رويرت الكسندر شومان (١٨١٠ م - ١٨٥٦ م) ، الذى ارتضع مذاق آداب القومية الألمانية وموسيقاها وإيقاعاتها ، فانطلق يعبر عن هذه الروح التى كانت تغذيها فيه مشاعره الوطنية الجارفة . ويعتبر كذلك فردريك فرانسوا شوبان (١٨١٠ م - ١٨٤٩) بجنسيته المشتركة من بولاندا وفرنسا موسيقاراً حملت تآليفه بصمات الإيقاعات البولاندية ورقصاتها بجانب مسحة التأنق الفرنسى المعروف فى صياغة ألحانه . وفى المجر يمكننا أن نعتبر فرانز ليست (١٨١١ - ١٨٨٦ م) صاحب تعبير موسيقى قومى عن روح بلده المتوثب بأهازيج الفجر .

على أن شتى المراجع فى تاريخ وتوثيق مذاهب الموسيقى تحرص ــ فيما يبدو ــ على الأسهاب فى تسجيلها لآيات الإعجاب والتقدير لممثلى هذا التيار فى روسيا وعلى توكيد جدارتهم بلقب الخمسة العظام The Mightg Fives وعلى التنويه بما لكل واحد منهم من فضل :

ألكسندر بورودين (١٨٢٢ م - ١٨٨٧ م) ، سيزار انطونو فيتش كوى (١٨٢٥ م - ١٩١٨) ، اميلى بالاكريف (١٨٢٧ - ١٩١٠ م) ، موريست بتروفيتش موسورجسكى (١٨٣٩ - ١٨٨١ م) ، رسكى كورساكوف (١٨٤٤ م - ١٩٠٨) .

كانوا جميعاً من هواة الموسيقى إلى جانب أعمالهم الأصلية ؛ فشيخهم بالاكريف كان فى أول حياته من رجال الرياضيات ، وسيزاركوى كان برتبة لواء بسلاح المشاة وكانت له عدا الموسيقى مؤلفاته فى تكتيك الحرب وفن الحصار ، وكان كورساكوف ــ صاحب شهر زاد ــ ضابطاً موسيقياً فى البحرية الروسية وبعد ذلك أستاذاً بكونسيرفاتوار بطرسبورج (لينتجراد حالياً) ، وبورودين نشأ عالما طبيعياً وعاد من بعثته للعمل فى كلية الطب بجامعة بطرسبرج ، وموسورجسكى ، الذى كان قد بدأ حياته ضابطاً فى حرس القيصر ، ثم انتهى موظفاً عمومياً . . .

وهكذا كانوا من عشاق الموسيقى لا من محترفيها ولا من الذين « يمتهنونها » باسم المهنة لكنهم ــ بشهادة التاريخ ــ كانوا ممن أثمر فيهم عيش بلادهم وملحمها حين أخرجوا لمواطنيهم من ثروة روسيا النغمية ألواناً قومية أصيلة صريحة الرنين صراحة صوت الشعوب ، وتستند على قواعد التأليف العلمى وتتجهز وجباتها الغذائية بأدواته .

وحقيقٌ أن الإرهاصات القومية باستخدامات اللون الشعبى فى روسيا كانت قد ظهرت أولاً عند ميخائيل جلينكا (١٨٠٤ م - ١٨٥٧ م) حين صاغ لحن الكورال الفارس فى أوبراه المعروفة « روسلان ولودميلا » من مادة نغم مشهور فى كل من تركيا والعجم ، كما قامت أوبراه « حياة القيصر » بكاملها

على ألحان شعبية روسية صرفة ، لكننا مع هذا نجد بالاكريف هو الذى جاء فى القصيد السيمونى « تمارا » بألحان شرقية واضحة وضوح مقطوعته التى تحمل العنوان : « روسيا » ، ونجد بورودين لصياغة « لحن التتار » فى أوبراه « الأمير ايجور » ألحانا لها مذاق الموال الأوركسترالى فى مديح المحارب الأشم ضعيفاً لأمير المنتصر وأسيره ، وكورساكوف هو من نعرفه جميعا فى تصوير حكاية شهر زاد مع شهريار بالنغم فى الليالى الألف : ليلة وراء ليلة : عن السندباد البحرى ، وعن ليالى بغداد ، وعن أمير القمر ، وعن جبال المغناطيس وجميعها بريشة الأداء الأوركسترالى وشهرزاديًات كان بإمكان آلة الكمان المفردة ورشاقة ضحكات آلة الهارب اللعوب الشهر زاديه .

لكن تمجيد تاريخ الموسيقى للخمسة الكبار فى روسيا ينبغى أن يضم معهم بذات القدر من الثناء الأديب الكبير فلاديمير ستاسوف الذى نصب من نفسه مستشارا انتاجيا لهم ، وكان حريصاً كل الحرص على إرشادهم إلى قيمة كنوز الفن الشعبى ووجوب استلهامه : وهو القائل فى إرشاداته لمسورجسكى بين سطور إحدى رسائله :

« أى صديقى . . . إنك حين تبذل من جهدك ومن تصابرك فى عمليات البحث عن طبائع الإنسان بالأقاليم ثم تعمل على تقريبها بعد إلى ذوقنا وفهمنا ، تكون قد حققت بذلك وجود الفنان لنفسك . . » .

هكذا نشأ التيار الروسى ، وعن إشعاعه العظيم وجدنا النظائر المشعة تترى فى شخص بدريش سيتانا (١٨٢٤ م - ١٨٨٤ م) التشيكى صاحب أوبرا « الخطيبة المباعة » ومواطنه انطونين دفورجاك (١٨٤١ م - ١٩٠٤ م) صاحب « الرقصات السلافية » ومؤلف سيمفونية « العالم الجديد » للأمريكان . وفى النرويج نجد إدوار جريج (١٨٤٣ م - ١٩٠٧) مؤلف الرقصات النرويجية وبيرجنت ، وفى فنلندا نجد بطلهم القومى حسب اللقب الرسمى جان سيبليوس (١٨٦٥ م - ؟) الإخصائى فى تلحين أساطير البلاد ، كما نجد فى إسبانيا طائفة متميزة يتصدرها فى القمة كل من إسحق البينيز (١٨٦٠ - ١٩٠٩) مؤلف متتابعات قطالونيا ، ومانويل ديفاللا مؤلف « ليالى فى حدائق إسبانيا » ، جرانادوس صاحب مقطوعة « أمنا الأوزة » . وغيرهم من الكثيرين فى شتى بلاد العالم المتحضر .

ثم يجيء حديثنا عن مصر وفنها الشعبى لنجد أن الأمر قد استطال بأكثر من اللازم على ترويج ما قدمته وما تقدمه أجهزة العاصمة من تقليد التتريك النغمى لسمعنا على أنه هو التراث . كما نجد أنه كان على مصر أن تنتظر الأعوام الطوال حتى يجيء إليها الثنائى العظيم : بديع خيرى وسيد درويش بالكلمة القومية واللحن الشعبى ، وذلك بعد أن عرفنا (طبعاً) اللون الذى كان يقدمه فى الإسكندرية سيد درويش قبل لقائه ببديع من تلك المخدرات اللحنية وعلى مثال : يا أها ، سا أها ، أنا مال لى ماهبه اللى قالت لى ، روح اسكر



وتعالى ع الهلى ، يا اسكندرية يا أورباوية ، فلفل فلفل أهرى يا مهرى ، وبعد أن عرفنا أيضا أن بديع خيرى كان عضوا فدائياً فى الجماعات السرية لمقاومة الاحتلال ، وأنه أختبأ يوما بما كان يحمله من منشورات فى صندوق زبالة عشر ساعات مجيدة ، وأنه أخيرا الرجل المثقف الوطنى الذى لم يأخذ بعد حقه من دراسة دوره القومى مع سيد درويش .

تلاقى سيد درويش وهو بالإسكندرية مع بديع خيرى على زجل وطنى نشرته جريدة اسكندرية للأخبر عن وحدة مصر والسودان بأهازيج نوبية : قالت خالتى أم محمد ، حكاية فى متلايه ، سرقوا الصندوق يا محمد ، لكن مفتاحه معايا « فلم يلبث أن تناوله سيد ولحنه من السلم الخماسى المصرى النوبى وليس التركى ولا بالتريك فبذر مع بديع فى أرض الموسيقى المصرية أول حبات القومية وتخلص من سوابقه السكندرية ، وانتقل إلى القاهرة اعتبارا من سنة ١٩١٧ ليسمع له الناس ألحانا عملت حساباً لشخصيات شعبية من أمثال سلامه ، وزعبلة وأبو صلاح وناصرت قضايا الصناعة الوطنية والتحفجية أهل اللطافة والمفهومية ، والقلل القناوى ، ورفع الحناجر الجماعية بتمجيد جيش بلدنا وحقوق السقائين والشيالين وعمال النظافة والموظفين .

ودخلت موسيقانا عن طريق هذا الثنائى العظيم إلى دائرة ونشاطات ثورة ١٩١٩ ، وتطورت بالدندنة والتطريب إلى موضوعات المسرح الغنائى القومى فى مؤلفات العشرة الطيبة وشهر زاد والباروكة ، وقد لا نعلم أن سيد درويش كان ــ بيقين يتمشى من وراء الباعة الجائلين ليلتقط استلهاما لحنيا شعبيا طازجا وعلى الطبيعة كالذى استخدمه فى القلل القناوى .

لكن سيد درويش ، الذى أرسى قاعدة العمل الفنى فى الموسيقى بمأثورات الشعب مالبث أن تصدى له بالعداء أصحاب نادى الموسيقى الشرقى من الاتراك المتمصرين ورفضوا حتى مجرد الاعتراف به وبموسيقاه ، واتهموه بالفرنجة وبتمييع الموسيقى الشرقية الأصيلة بعد أن نصبوا من أنفسهم حراساً عليها وسدنة من الكهنة فى معبدها ، ثم زادوا فكانوا يسلطون على المسارح التى تؤدى أعماله أقلام صحف دار الجماية كالمقطم اليومية واللطائف المصورة الأسبوعية ، وهاجموا جريدة الأهرام حين نشرت له إعلانا عن إحتذى

مؤلفاته ، ورواحوا يرسلون العملاء والمخربين ليتصايحوا فى أثناء عرض أوبريتاته بالاحتجاج على سخريتها من المماليك والأتراك وطوال ٣٠ عاماً أو أكثر من عمر معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية برئاسة مصطفى بك رضا ، كان انتاج سيد درويش محرماً على طلاب الدراسة تحريماً يتضمن التربص بعقاب الرفت وأكثر من هذا أنه يوم تم انعقاد أول مؤتمر عالمى للموسيقى العربية بالقاهرة سنة ١٩٣٢ تجاهلوا مؤلفاته ، وقدموا منها تسجيلاً مشوهاً ناشزا .

ومن المؤكد فى هذا أن عيون المستعمر وأدواته ـ تركيًا كان أو إنجليزيًا ـ كانت حريصة على أن نتناول التتريك النغمى مع تهويمات التخت واربـاعـه فى موضوعات تتأوه بها الحناجر الانفرادية الرخوة عن طلب المستحيلات الغرامية وبكائيات العذاب الحلو ، وأنهم أطلقوا هذه المخدرات النغمية على أسماعنا بغزارة قتلت كل محاولة لتقديم اللون القومى بمفهوم سيد درويش وبديع خيرى وبيرم التونسى حتى مجىء ثورة يوليو ١٩٥٢ .

ومع مجىء ثورة يوليو كان لابد فى مناخها من أن تتغير لهجة وأبجدية وموضوعات التريك النغمى وما أفرزه من إيقاعات كسولة ، وألحان مسترخية ، وموضوعات تتخنث بمواجع الصد والهجر وعذابات البعد ومعاتبة العزال واستلحاق السراب ، وفعلا صارت ياءات النداء ـ مثلاً ـ فى ظل مجتمع ثورة يوليو بعيدة كل البعد عن ذلك التطلع العاجز من « الأنا » البليد ، والانفرادى والملوع بجمرات الحرمان وانقلبت إلى هتافات كورالية تتحدث بها الجموع عن أهل البلد وأمل البلد وأمجاد البلد ، وبالقدر الذى أمكن ملاحظة تحوله عن مستوى أظلام : يالوعتى ، ياشقايا ، ياضنا حالى ، ياعطارين دلونى ، يامن يحبب لى حبيبى ، يا ما أنت واحشنى إلى أضواء : يامصران الحق جاء ، ياساء الشرق طوفى بالضياء ، ياجمال يامثال الوطنية ، ياللى فى قاعة ياللى فى خص ، قم دى الساعة ثمانية ونص ، يا أهلا بالمعارك ، يابخت من يشارك ، ومع انفتاح شهية الجماهير على التغنى للحياة الجديدة وبها ، وللتعبير عنها بالفن الجماهيرى ، قامت حكومات الثورة بانشاء مرافق التعليم الأكاديمى الحديث للفن ومراكز بحوثه مثل معاهد أكاديمية الفنون وما تضمه من معهد خنص بالفنون الشعبية ومركز للفنون الشعبية ، والجهد المحدود الذى قام به مركز الفنون فى جمع المواد الفولكلورية يعطينا من عينات وتحليلات بعثة الخبير الرومانى ألكسندر تيبريو خلال المدة من ١٩٦٧/٢/٦ حتى ١٩٦٧/٩/٤ ، أساسيات هامة غاية الأهمية عن ملامح مصرفى أنغامها ، ذلك أن تحليلات الاستقراء أكدت ـ لأول مرة فيما أرى ـ على أن روح الغناء المصرى جماعية لا فردية ، وأن محتواها النغمى يشتمل على بذور طبيعية من الهارمونية الفطرية التى ثبت تداولها حتى الآن فى مناطق مرسى مطروح (تسجيل رقم ٢٥) ، وغرب دراو بكوم أمبو (تسجيل رقم ٢٣) ، وفى واحة سيوه (تسجيل رقم ٢٧) مما يدل على أن صناعة الإنتاج النغمى ومعروضاته بسوق التداول ، وعن طريق أجهزة الإعلام الجبرى ، تبتعد كل البعد عن خصائص الشعب المصرى ولا تستلهم مأثوراته الموسيقية فى قليل أو كثير .

وإذا كان لمثل هذا الحال خطورته التربوية والاجتماعية وبما يماثل خطورة الوباء على صحة الجماهير وعلى سلامة التعداد ، فإن الأمل أصبح معقودا على تبنى عديد التوصيات التى تتناول المشكلة بالعلاج وآخرها ـ الذى لن يكون الأخير فى مداومة التنبيه ـ تقارير ودراسات شعبتى الفنون والموسيقى إلى مجلس القومى للثقافة والفنون والآداب فى فبراير ١٩٨٤ ، عن أهمية جمع وتوثيق واستلهام الفنون الشعبية فى مصر والوطن العربى ●

نبض الشباب

ياواد يا .. عقد

عمر نجم

ـ : لقد فاض الكيل ، كل الأبواب موصدة فى وجهى ، لم يعد أمامى إلا السفر .
ـ : إلى أين ؟
ـ : ليس مهماً .
ـ : هو الهروب إذن .
ـ : السفر هروب ؟
ـ : نعم هروب
ـ : والملايين التى سافرت قبل ذلك ، هربت هى الأخرى ؟
ـ : أى نعم .. هربت .
ـ : من أى شىء ؟
ـ : من أن تواجه نفسها أولاً ، وعندما عجزت عن المواجهة ... هربت .
ـ : وثانياً يا فالح ..؟
ـ : استخدامك كلمة الملايين « بالفُم المليان » يشى أن سفر الملايين كان قراراً جماعياً منها .
ـ : « والنبى هى مش ناقصه فلسفه »
ـ : لم تأخذ الملايين فى بلادنا قراراً جماعياً واحداً حتى الآن ، وإن كان حدث هذا ، لأصبحت حالنا ليست هى حالنا اليوم ، لقد تسللت هذه الملايين الواحد تلو الواحد تلو الواحد ... السفر كان حلاً ذاتياً .
ـ : وما العيب فى ذلك ؟
ـ : الحلول الذاتية لا تبنى أمماً ولا تستشرف مستقبلاً .

ـ : آه ... مستقبل !! .. « ميه مساع المستقبل » ... أى مستقبل هذا الذى تتحدث عنه والهزيمة تلفنى ، أى مستقبل وكل الأشياء حولى يتسابق بعضها مع البعض الآخر كى يصرعنى ، ... صنبور المياه الذى فقد وظيفته ، أم الأهل الذين بليت تقاليدهم وتعفنت ... الكلية التى وجدت نفسى رغماً عنى مقيداً بها ، أم العمل الذى نفونى إليه كى أتحول مقعداً فوق المقعد ... سنوات الشباب التى مرت كعابر سبيل ومضت إلى حال سبيلها لأصبح كهلاً ولم أكمل الثلاثين ، أم الفتاة التى أعطيت لها كل ما أملك ... قلبى ...

وتخلت عنى قبل أن نبدأ الطريق .... الـ ...
ـ : ليست مأساتك وحدك أيها الصديق ، إنها مأساة جيلنا بأكمله .
ـ : « ياعم وأنا مالى بالجيل كله ... خلينى ف نفسى »
ـ : هذه الملايين التى هربت من جيلنا ، لحظة أن نطق الواحد منها بهذه الكلمة ، انفرط عقدنا ... وتناثرت حباته أشلاء ... إما أن نكون أيها الصديق أو نتحول إلى جيل « مدشوت » كالتالف من أوراق الصحف .
ـ : لا بديل عن السفر
ـ : وهل ستعود من سفرك منتصراً أيها المهزوم ؟
ـ : سأعود بما يجعلنى منتصراً ... بما لا يُقهر فى هذا الزمن ... بالمال .
ـ : أيها المخدوع ... سترجع مهزوماً أكثر ... ستعود محطماً ... جسداً بلا روح سترجع .
ـ : « ياعم بلاش تخاريف وأوهام ... خليك واكعى نوبه واحده بس »
ـ : هل شاهدت ولو مرة واحدة شجرة مثمرة ؟
ـ : سؤال أبله ... نعم شاهدت .
ـ : وهل عرفت كيف يورق الشجر ؟
ـ : بالغذاء الذى يمتصه من باطن الأرض ... هكذا قال لنا مدرس العلوم فى المرحلة الإبتدائية .
ـ : وهل أدركت لماذا يظل الشجر مورقاً ومثمراً ؟ يأتى الربيع فيزيده اخضراراً بعد موات أوراقه فى الخريف .
ـ : ها ...
ـ : لأنه يتشبث بالجذور أيها المهزوم ... فتشبث ●

قراءة فى تسع قصائد للشاعر أحمد زرزور

عبد الرحمن فهمى

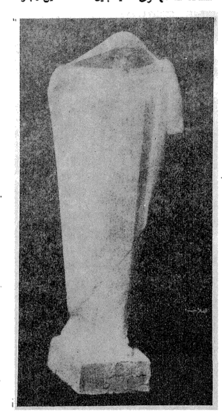
سأل ناقد قديم أبا باتمام إمام المجددين فى عصره :

ــ لم لا تقول ما يفهم ؟

فرد عليه بسؤال مضاد :

ــ ولم لا تفهم ما يقال ؟

وتجد على صفحات هذا العدد بحثا جيدا للأستاذ حلمى سالم وهو واحد من أبرز شعراء الحداثة المجيدين ــ يعيد فيه طرح القضية التى أثارها سؤال الناقد القديم ورد أبى تمام عليه ، ولكنه لا يكتفى برد ابى تمام الموغل فى الايجاز وفى التحدى ، وانما يناقش القضية مناقشة واعية مفصلة بطريقة قريبة من المنطق . فالمعركة ــ أو المشكلة ــ كما ترى قديمة بين النقاد الذين يحبون



الكسل ، وبين الشعراء الذين يميل شعرهم للغموض ، وإن كان القدماء يسمون الغموض تعقيدا ومعاظلة ، فى حين يصر المحدثون على أن يفرقوا بين الغموض والتعقيد ، وهو تفريق فنى أكثر مما هو تفريق عملى . فالغموض أنواع ، وبعض هذه الأنواع يرجع إلى التعقيد بغير شك . والتعقيد نفسه أنواع ، بعضها يرجع إلى الصياغة اللفظية ، وهذا يخرجه من دائرة الفن ، سواء كان فنا غامضا أم غير غامض ، ولكن هناك أنواعا من التعقيد ترجع إلى غرابة الصورة أو تراكم جزئياتها ، أو ترجع إلى عمق الفكرة أو حاجاتها إلى مرجع ثقافى سابق ، وهذه الأنواع لابد من أن تناقش فى إطار الفن لا خارجة كالتعقيد اللفظى . فلم يكن القدماء إذن مخطئين حين خلطوا بين التعقيد والغموض ، والمحدثون كذلك ليسوا متعنتين إذ يصرون على التفريق بينهما ، فهما ــ التعقيد والغموض ــ يتماسان فى دوائر ويتباعدان فى دوائر أخرى ، والرمز ــ لا المجاز بصوره المختلفة ــ من أهم دوائر التماس بين التعقيد والغموض ، فهو حينا يجمع بينهما ، وحينا آخر ينفرد بواحد منها دون أن يخرجه هذا عن طبيعته كرمز .

على أن الرمز ليس السبب ، أو ليس كل السبب ، فيما يتهم به بعض النقاد المعاصرين شعراء الحداثة من غموض ، فكل من اللغة والصورة الشعرية والمفردات الأسطورية شريك فى تهمة الغموض بدرجات متفاوتة . والحق أن المشكلة ــ كما قرر حلمى سالم فى بحثه ــ ترجع إلى عدم وجود أرض مشتركة للفهم بين الشعراء الذين ينظمون شعرهم فى لغة عربية ، وبين المتلقين ــ نقادا أم قراء ــ الذين يقرأون هذا الشعر باللغة العربية ، فهؤلاء ــ أى المتلقون ــ يطالبون بحقهم فى أن يجدوا أمامهم لغة عربية ، لا فى ألفاظها فحسب ، بل فى طريقة تركيب هذه الألفاظ ، وفى طريقة تركيب الصور البلاغية بالطريقة التى تعود عليها خلال أربعة عشر قرنا حتى أصبحت راسخة عندهم لا تقبل الخروج عليها أو تغييرها . أما الشعراء فيطالبون بشىء آخر هو حق لهم أيضا ، فليست اللغة سجنا للشاعرية ، وليست طرائقها فى التركيب قنوات مقدسة لابد أن تجرى فيها مياه التعبير الشعرى . وإذا كان من حق المتلقين أن يجدوا فى الشعر ما ألفوا من طرق فى التركيب الفنى واللغوى خلال أربعة عشر قرنا ، وهوما عبر عنه سؤال الناقد القديم (لم لا تقول ما يُفهم ؟) فإن حق الشعراء أيضا أن يتحرروا من المألوف وأن يبتكروا فى طرق التركيب ، على أن يبذل المتلقون جهدا فى محاولة فهم غير المألوف ومتابعة المبتكر ، لا أن يجلسوا واضعين ساقا على ساق فى استرخاء ، وهوما عبرت عنه إجابة أبى تمام (ولم لا تفهم ما يقال ؟) .

● وهذا المقال ــ ولا أزعم أنه دراسة ــ محاولة منى كمتلق لفهم عالم أحمد زرزور ، وهو شاعر متميز بين شعراء الحداثة من أبناء السبعينيات والثمانينيات . وسوف تعتمد محاولتى على القصائد التسع التى نشرتها له القاهرة تباعا ، بدءا من العدد التاسع والأربعين وانتهاء بهذا العدد .

ـ ٢ ـ

إذا كان الشاعر يأبى أن يقدم إليك المألوف ، فلا سبيل أمامك لفهمه إلا أن تدخل ، أو تحاول أن تدخل ، إلى عالمه ، مستكشفا طرائقه فى استعمال اللغة ، وأساليبه فى تكوين الصورة الشعرية . ومعنى هذا أن نتعامل مع القصيدة ككائن حى له استقلاله عن غيره من الكيانات الخارجية ، اجتماعية كانت أم سياسية أم نفسية أم تاريخية . بل قد تضطر إلى أن تتعامل معه ، إذا لزم الأمر ، بعيدا حتى عن الكيان اللغوى الخارجى ، فلا تلجأ إلى معاجم اللغة أو قواعد البلاغة العربية فى تحديد معنى لفظ من ألفاظ القصيدة أو فهم صورة بلاغية من صورها ؛ ولو فعلت لواجهت فيها من المتناقضات والمحالات التى يعجز عن فهمها ، وبالتالى ، طبقا لقواعد التذوق الشعرى المألوفة ، يعجز الذوق عن تقبلها . على أن هذا لا يعنى أننى سأقيم محاولتى على أساس من النظريات النقدية الحديثة التى يغرم نقدنا الحديث بها والتى تنتهى دائما بالمقطع (أو الوجى) ، فهى نظريات لا أحس فهمها من ناحية ومن ناحية أخرى لم أجد كبير غناء فيما نشر من تطبيقات لها حتى اليوم ، فيما عدا قلة قليلة لا تدعو إلى التفاؤل . ولكننى سأقيم محاولتى فهم شعر أحمد زرزور وتذوقه على أساس من نظرية علمنا إياها شيخنا أمين الخولى عندما كان يدرس لنا القرآن بالجامعة فى أوائل الأربعينيات ، فكان رحمه الله يدعو إلى تفسير القرآن ، بمعنى أن نبحث عن معنى لفظة أو تركيب أو صورة بلاغية وردت فى آية من الآيات ، لا فى المعاجم الخارجية ، ولكن فى القرآن نفسه ، فنجمع كل الآيات التى وردت فيها هذه اللفظة أو الصورة أو التركيب ، ونتتبع استعمالها فى كل آية ، ونقارن بين هذه الاستعمالات لنخرج بالمدلول المشترك من ناحية فنعممه ، وبالمدلولات الفرعية أو الهامشية من ناحية أخرى فنتنبه إليها وندرك أهميتها فى سياق الآية الخاصة . ولست هنا فى مجال بسط القول فى هذه النظرية ، ولا يعنينى أن كان رحمه قد اكتشفها اكتشافا جديدا خاصا به ، أو أنه اهتدى إليها بالقراءة المحدثة للمفسرين القدماء . كذلك لا يعنينى التشابه بين هذه الطريقة فى الفهم وبين بعض المذاهب الجديدة التى تنتهى بمقطع (أولوجى) ذى البريق الذى يفتن المحدثين ، ولكن ما يعنينى هو فهم أحمد زرزور وتذوقه ، واعتقادى بأن طريقة شيخنا هى أمثل الطرق إلى دخول عالم هذا الشاعر . ويرجع هذا الاعتقاد إلى

أن هذا المنهج مرن ، فهو إن كان لا يلجأ إلى المعاجم ، فإنه لا يتأبى على الاستبصار بها ، ولو من ناحية التدرج التاريخي لاستعمال اللفظية أو التركيب ، وهو إن كان لا يبدأ من الكيانات الخارجية ، فإنه لا يحول دون أن ينتهي إليها فيزداد بها استنارة ويزيدها بدوره ، إذ إن المذاهب الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو التاريخية أو النفسية تكون ضارة أشد الضرر إن دخلت إلى عالم النص الأدبي وأنت محمل بها مسبقا ، ولكنها قد تكون نافعة إن رجعت إليها في النهاية أو قبل النهاية بقليل ، حيث يمكن أن تمدك بأضواء تزيد من إدراكك لمدلول اللفظة أو إحساسك بما وراء التركيب من أجواء كان لها أثرها بغير شك على الشاعر في أثناء نظمه القصيدة .

على أنه من الضروري أن أنبه هنا إلى هذا المنهج لن يقدم إليك ما أراد الشاعر بقدر ما يقدم ما فهمته أنا من قراءتي للقصيدة .

- ٣ -

ولنبدأ بالقصيدة المنشورة في هذا العدد « قصيدتان من عبقر الانطفاء » إنها قصيدة من جزءين ، أو هي قصيدة ذات جناحين ، أولهما بعنوان «حيثيات» ، وثانيهما بعنوان « اختلاجات » .

يبدأ الجزء الأول بهذا المقطع :

أستحي . .
أم أعرى النيازك من دائها
حيث تسقط مزهوة بالبذاءات
واللكنة الأعجمية ،
تلك النيازك موتى
وتفاحتي الأعطبتها
والقصائد . . !

من الواضح أن البنية الأساسية التي يقوم عليها هذا المقطع هي كلمة « النيازك » . ولو لجأنا إلى المدلول المتعارف عليه لهذه الكلمة ، أي مدلولها المعجمي ، لوقعنا في أخطبوط التيه الذي حذرتك منه في الفقرة رقم (٢) ، فما هو هذا الداء الذي يتردد الشاعر بين الحياء وبين الإقدام على تعريته ؟ إن كان هذا الداء هو سقوط النيازك مزهوة ببذاءاتها ، فما هي هذه البذاءات ؟ وما هي الصفة المشتركة بين هذه البذاءات وبين اللكنة الأعجمية التي عطفها الشاعر عليها بحرف الواو يفيد الاشتراك في الحكم ؟ ثم كيف تكون النيازك المعروفة هي موت الشاعر وهي تفاحته في نفس الوقت ؟ فليس ثمة شبهة اشتراك بين الموت والتفاحة حتى ولو كانت تفاحة عطبة ، فضلا عن أن قصائده التي أعطبتها . . ؟

أرأيت إلى هذا التيه الأخطبوطي الذي وقعنا فيه حين اعتمدنا على المدلول القاموسي لكلمة « النيازك » ؟ فلنترك هذا المعنى القاموسي للكلمة إذن ، ولنلجأ إلى القصيدة نفسها بحثا عن المدلول الخاص بها في عالم القصيدة أو في عالم الشاعر . إن الكلمة ترد في المقطع الثالث في سياق آخر هو :



أستحي
أم أزاوج بين النيازك والروح

فالنيازك هنا نقيض للروح ، ونقيض الروح السامية لابد أن يكون بالضرورة مادة منحطة . ولا بأس هنا في العودة لحظة إلى المعنى القاموسي للنيازك ، حيث نجد أنها أجسام آتية من أعلى الكون الخارجي ، وعندما تدخل الغلاف الجوي للأرض تشتعل بالاحتكاك وتتحول إلى شرارات مضيئة تتوهج بها السماء قبل أن ترتطم بالأرض . فكيف تكون « نيازك » الشاعر منحطة وهي آتية من أقصى العلو ؟ وكيف تكون مادة ونحن لا نعرفها إلا ضوءاً ساطعا ؟ لا يكون هذا الجمع بين المادة والنور ، وبين الإنحطاط وأقصى السمو إلا إذا كان الغور زيفا وخداعا ، وكان السمو كاذبا مفتعلا مفروضاً بالقوة . فإذا عدت بهذا المدلول إلى الفقرة الأولى استبانت لك ملامح جديدة ، فالنيازك التي يحدثنا عنها الشاعر هناك هي زيف وخداع وكذب وافتعال ومن هنا تزهو بالبذاءات ، ومن هنا أيضاً يود الشاعر أن يعريها لولا أنه يستحي (وسنرى فيما بعد مم أو ممن يستحي) . وفي هذا السياق للكنة الأعجمية مدلولها وأهميتها ، فهي زيف وخداع وكذب أعجمي ، أي أنه غير عربي ، فهو إذن أجنبي ، وهو مفروض بالقوة كما فهمنا من المقطع الثاني ، فأي زيف وخداع أجنبي هذا الذي تفرضه القوة علينا نحن العرب . . ؟ قد يكون ثقافة ، وقد يكون سياسة ، وقد يكون وضعا اقتصاديا ، وقد يكون كل هذا مجتمعا أو شيئاً غيرهذا ولكنه لا يخرج عن إطاره . وإيما كان المدلول الذي تختاره فسوف يؤدي بك في النهاية إلى أن الشاعر أمام قهر أجنبي مفروض عليه كعربي ، ولذا فهو موته ، إلا إذا عراه وكشف ما به من زيف ، ولكنه يتردد ويستحي أن يقوم بهذه التعرية وهذا الكشف . ولو رجعت بهذا المفهوم الجديد « لنيازك » الشاعر إلى المقطع الثالث لوجدته يزداد استضاءة ووضوحا وتحددا ، فلنقرأ المقطع هذه المرة كاملا :

أستحي . . .
أم أزاوج بين النيازك والروح
كي يستبين الإله
أزاوج بين الفضائح والصحو
كي يمسك الأولياء
فينكشفون على السرب
/ياليته لم يصوب إلى الحلم بهتانه
فسّر الرمل بالماء
والطير بالرأس

لا شك في أن « نيازك » الشاعر قد ازدادت استضاءة باستبانة الإله (أي ظهوره) للشاعر إذا ما « زاوج بين النيازك والروح » ثم ازدادت وضوحا وتأكدا بهذه المتابعة المترادفة « أزاوج بين الفضائح والصحو ». غير أنك — كقارىء — لا تكاد تطمئن إلى هذا الفهم حتى تجد نفسك قد وقعت في تيه جديد . فكيف يظهر الإله ؟ ومن هم أولئك الأولياء ؟ وما هو هذا السرب ؟ وما هو هذا الحلم . . . الخ ؟ ولكن ، أرجو ألا تنسى أننا مازلنا في بداية الطريق ، فنحن لم نفعل شيئاً حتى الآن غير فهم المدلول الخاص بالشاعر لكلمة واحدة في القصيدة هي كلمة النيازك . فلنعد إذن إلى المقطع الأول ، وإلى هذين السطرين بالذات :

تلك النيازك موتى
وتفاحتي الأعطبتها القصائد .

وسوف نلاحظ أن كلمة « تفاحة » مازالت حتى الآن مبهمة المدلول ، ولم تستضيء من فهمنا لكلمة « النيازك » كما استضاءت كلمات « الداء » و « البذاءات » و « اللكنة الأعجمية » وبداية ، لابد أن نرجع إلى قواعد اللغة العربية التراثية لفهم هذا التركيب « الأعطبتها القصائد » ، فقد شاء الشاعر — ربما كرد فعل عنيف للكنة الأعجمية المفروضة عليه كعربي — أن يوغل في قواعد العربية التراثية ويقدم لنا هذا الاستعمال الشاذ والمهجور لدخول (أل) على الفعل . فقال « الأعطبتها » . وهو استعمال ورد في

مراجع النحو شاذا ، وضربوا له مثلاً مشهوراً عند أصحاب النحو العربى ، وهو بيت الفرزدق :

ما أنت بالحكم التُرضَى حكومته . . . الخ .

ولا بأس هنا أيضا من الإشارة إلى أن الشاعر يمعن الإيغال نحو الشاذ ، فيدخل « أل » على فعل ماض مبنى للمعلوم ، فى حين أجمع أجدادنا النحاة على أن هذا الاستعمال الشاذ لا يكون إلا مع فعل مضارع مبنى للمجهول ، وعللوا هذا بأن الفعل المضارع إنما سمى مضارعا لمضارعته « أى مشابهته » للأسماء ، وأنه عندما يبنى للمجهول يصلح أن يحل مكان اسم المفعول ، أى أنه يزداد مشابهة للأسماء . وبما أن « أل » أداة تعريف لا تدخل إلا على الأسماء فيجوز دخولها على الفعل فى بيت الفرزدق وأمثاله لوجود هذه المشابهة المزدوجة للاسم ، أى المضارعة والبناء للمجهول . أجمع النحاة على هذين الشرطين إذن إلا واحدا فقط لا أذكر اسمه الآن ، ولكنه أجاز دخول « أل » المعرفة على الفعل المبنى للمعلوم . ولست أريد أن أوغل أنا بك فى تيه النحو العربى ، ولكننى أريد أن أنبهك إلى أن « اللكنة الأعجمية » فى السطر الشعرى السابق قد دفعت شاعرنا أحمد زرزور إلى استعمال ، لا الشاذ فقط ، بل شاذ الشاذ إن صح التعبير ، كأنما أراد أن يؤكد عروبته فى مواجهة هذه « النيازك » ذات اللكنة الأعجمية . على أية حال ، هذا استطراد ساقنى إليه هذا الاستعمال الشاذ لأداة التعريف « أل » وإن كان لى رأى خاص لا أزعم أن له سندا من شواهد الفحوية ، ولكنه ، إن أخذت به ، ينفى الشذوذ عن هذه الصيغة « الترضى » القديمة و « الأعطبتها » المحدثة ، وهذا الرأى هو أن « أل » فى هذه الصيغ ليست « أل » المعرّفة ، ولكنها « أل » مخففة عن « اللّى » التى نستعملها فى لغتنا العامية المصرية كاسم موصول ، فقول الفرزدق : (ما أنت بالحكم الترضى حكومته) أصله (ما أنت بالحكم اللّى ترضى حكومته) وقول أحمد زرزور (تفاحتى الأعطبتها القصائد) أصله (تفاحتى اللّى أعطبتها القصائد) . ولا يهدم هذا الرأى إلا أننا لا نجد بين الأسماء الموصولة مراجع النحو كلمة « اللّى » ، ولكننا نتساءل ـ ومن حقنا أن نتساءل ـ عما إذا لم تكن « اللى » فى لغتنا العامية المصرية قد انحدرت إلينا ، مثل بعض الألفاظ الأخرى ، من لهجة عربية كانت تتحدث بها إحدى القبائل العربية التى نزحت إلى مصر فى أوائل العصر الاسلامى ، وأن هذه اللهجة قد اندثرت من الجزيرة العربية حين شرع النحاة يجمعون اللغة من ألسنة البدو والأعراب ليستخلصوا منها القواعد النحوية ؟ إن اندثار اللهجة فى المائة السنة الأولى من العصر الإسلامى ممكن جدا نتيجة لنزوح القبيلة من الجزيرة العربية إلى مصر ، ثم إنها لم تندثر تماما ، فقد استعملها الفرزدق وغيره من شعراء هذه الفترة ، ولكن النحاة ـ وكلهم من الأعاجم حتى لا ننسى ـ توهموا أن « أل » فى اللغة العربية لا تكون إلا للتعريف فقط ، فوضعوا قول الفرزدق وأمثاله بين الشاذ ، فى حين أنه لغة عربية فصيحة كانت خاصة بقبيلة مجهولة .

وسواء كان هذا الاستعمال شاذا أم غير شاذ ، فهو لا يلقى أى ضوء على مدلول « التفاحة » فى القصيدة فلندعه إذن ولنبحث عن هذا المدلول . وواضح طبعا أن تفاحة الشاعر التى أعطبتها قصائده ليست تفاحة اشتراها من بائع فاكهة أو قطعها من شجرة ، فليست هناك شبهة علاقة بين هذا التفاح وبين « النيازك » التى هى موته ، اللهم إلا إذا كانت تفاحة أمريكانى . وقد يبدو هذا مقبولا إذا كانت « النيازك » هى السياسة الأمريكية المضادة للعرب والمتعصبة لإسرائيل . ولكن ينفى هذا الفهم أن الشاعر أضاف التفاحة إلى نفسه (تفاحتى) فهى إذن تفاحة عربية مصرية لا أمريكية . فلنبحث إذن عن مدلولها فى استعمالات أخرى لها فى نفس القصيدة لعلنا نهتدى لمدلولها كما اهتدينا لمدلول « النيازك » ولو أعدنا قراءة القصيدة بحثا عن كلمة « تفاحة » فلن نجدها مستعملة فى مقطع آخر ، ولكن لنقرأ المقطع الثانى ولنر إن كان فيه ما نستضىء به فى فهم مدلول التفاحة :

أستحى . . .
أم أعرى من التوت عوراتنا . . .

إن الانسان مستر عورته بورقة التوت حين طرده الله من الجنة بعد أن أكل التفاحة التى أغراه الشيطان بها طلبا للخلود . فالتفاحة التى فى القصيدة إذن هى هذه التفاحة المرتبطة بالخداع والزيف والشر ، أى أننا أمام تعبير آخر عن النيازك ذات اللكنة الأعجمية ، ولكنه ليس مرادفا له بدليل إضافته إلى الشاعر العربى ، فإذا كانت « النيازك » قهرا أجنبياً مفروضا علينا ـ كعرب ـ من الخارج ، فإن « التفاحة » فى هذه الحالة شىء كامن فينا نحن العرب ، إذا كانت « النيازك » خداعا ، فالتفاحة انخداع ، وإذا كانت قهرا خارجيا ، فالتفاحة استسلام منا لهذا القهر . ولهذا أعطفها الشاعر على الموت الذى فرضته عليه « النيازك » فإن الحال السيئة التى انتهينا إليها اليوم كعرب ليست مفروضة علينا من الخارج فحسب ، بل هى أيضا ـ نتيجة لشىء كامن فينا ، شىء خاص بنا ، شىء يمتعنا وإن كان فيه طردنا من الجنة . إن تفاحتنا (تفاحة الشاعر) هى تمزقنا إن كانت النيازك سياسة ، وهى انبهارنا إن كانت النيازك ثقافة ، وهى استسلامنا لشهوة الاستهلاك إن كانت النيازك اقتصادا . إن تفاحتنا فى اختصار هى ضعفنا وعجزنا الكامن فينا عن المقاومة إن كانت النيازك غزوا أجنبياً فى أى صورة من صور الغزو .

غير أن هذه (التفاحة/العجز) ليست ناضجة ، وإنما هى معطوبة أى أن مقاومة من نوع ما قد أعطبت هذه التفاحة ، أو رفضت هذا العجز . وقد عبر الشاعر عن هذه المقاومة بكلمة « القصائد » فهل يعنى بهذه الكلمة مدلولها القاموسى ؟ ربما صح هذا لو كان الشاعر من أصحاب حرب الميكروفونات ومن أنصار مواجهة الغزو بالتنديد والشجب ، ومن دعاة تحرير الأرض بالأناشيد الحماسية . ولكن الشاعر ليس من هؤلاء لأنه يعتبرهم تفاحته التى طرد بسببها من الجنة . فماذا يمكن أن تعنى كلمة « القصائد » هنا ، مطلقة هكذا دون نسبة تخصصها بقصائد الشاعر نفسه أو قصائد غيره من الشعراء ؟ ●

(البقية فى العدد القادم)

رؤيـة



الإنسان وعمله . . الإنسان وموقفه . . الإنسان ودوره ، العمل والموقف والدور يرتبطون جميعا بالإنسان الفرد ، وتبقى العلاقة الجدلية بين الاثنين فى حاجة إلى مزيد من التأمل . . لمعرفة أيهما يؤثر فى الآخر . . هل الإنسان هو الذى يؤثر فى عمله أم أن العمل هو الذى يؤثر فى الإنسان . . ؟ وبمعنى آخر هل يستمد الإنسان قيمته من وظيفته ومكانته الإجتماعية أم أن الوظيفة والمكانة تستمدان أهميتها من وجود الإنسان فيها ؟ فى المجتمعات المتقدمة يشْرف العمل ـ الموظبة والمكانة ـ بوجود الإنسان ، لأن هذا الإنسان قد بنى عقله وكوّن شخصيته ومكانته الاجتماعية وموقفه خارج الوظائف الإدارية وعندما توكل إليه إحدى الوظائف ، تكون هذه الوظيفة قد اكتسبت إنسانا تشّرف به لأنها ستأخذ منه جهدا وبالتالى يعطى هو رأى الإنسان ـ هذه الوظيفة أهمية خاصة . .

وفى المجتمعات المتخلفة تلعب الوظيفة دوراً مختلفاً ، فمنها يستمد الإنسان مكانته ، ومنها أيضاً يستمد الإنسان موارده المالية ، فيحدث العكس فى الرؤية لها والارتباط بها ، حيث يشرُف الإنسان بوظيفته ، ويستمد أهميته منها ، فهو بها قوى مُهاب ، وهو بدونها غير ذلك تماما . .

وليس غريبا أن كل الذين نجحوا فى أعمالهم الوظيفية ـ الإدارية ـ فى المجتمعات المتخلفة هم أولئك الذين ذهبوا إلى هذه الوظائف وهم غير حريصين على الاستمرار فيها لأنهم كانوا قد تكونوا أولاً خارجها ، وبالتالى فقد ذهبوا إليها لكى يؤدوا خدمة عامة ، يشعرون أن بوسعهم أدءها وتكمن الأهمية القصوى فى طبيعة النظرة إلى الوظائف والأعمال من مجتمع إلى آخر ، فإذا كان العامل يعمل من أجل أن يعيش فقط ، فإن عمله مهما كان دقيقا سيتميز بالرتابة والجمود ويكون معبراً عن مجتمعه ككل ، لأنه مجتمع جامد ، ثابت لا يتحول لا يُلهم أبناءه قيماً حضارية وسلوكيات تساعدهم على الاستمرار والنبوغ . .

أما إذا كان العامل يعمل لأنه يحب عمله بالاضافة إلى أنه يكسب منه عيشه ، فإن هذا الحب ، يعبر عن ثقافة عامة مشتركة يوفرها المجتمع لأفراده ، ويكون مصدر إلهامهم ، وتفوقهم فيتقدمون فى أعمالهم مضيفين الجديد مبتكرين دائما ، وحيث يكون التفوّق والابتكار والرغبة فى التغيير إلى الأفضل ، يتحرك المجتمع ككل إلى الأمام . . وهنا يكون بوسعنا القول أن هذا مجتمع يتقدم ويتحول . . ويتطور ○



قصيدتان من « عبقر » الانطفاء

أحمد زرزور

حيثيات

أستحى . . .
أم أعرّى النيازكَ من دائها
حيث تسقطُ مزهوةً بالبذاءاتِ
واللكنةِ الأعجمية ؛
تلك النيازك مَوْتى
وتفاحتى الأعطبتهَا
القصائدُ . . !

* * *

أستحى . . .
أم أعرّى من التوت عوراتنا
حيث تخفقُ راياتنا الماحلاتُ
على شجر الحُلم ؛
إنا طغاةٌ على شعبنا
سافكُو دمَهُ
وسياجاته
واحتمالَ الرِّضابِ . . !

* * *

أستحى . . .
أم أزاوجُ بين النيازكِ والروحِ
كى يستبين الإلهُ
أزواجُ بين الفضائحِ والصحوِ
كى يُمسكُ الأولياءُ ؛
فينكشفون على السِّر ؛
يا ليته لم يُصَوِّبْ إلى الحُلم
بُهتانه
فَسَّرَ الرملَ بالماءِ ،
والطيرَ بالرأسِ !!! . . .

* * *

إننى أيها المدجَّنون بنىّ الوبالاتِ
أُكَذِّبُها
يُكشَفُ الآن
وأُعَذِّبُها
يُرفَعُ
النهرُ
عنه !

اختلاجات

هو الصدر فى سكرات البرازخ يجهشُ
بالفرحة
الواقعةْ
هو الحُلم يجهشُ بالوطنِ الحُلو - مُلْقَى على
قارعات العَدُوِّ
تُنادمه مصمصاتُ الصديقِ
ويجثو أمامَ اختلاجاته نادلٌ طيبٌ
قال لى مرة :
« - كُفّ عن جرّه - أيها الغُرُ -
للتهلُكةْ » . . !
، . . . .
فسلاماً
لقد كان موتى مُريحاً
و« يارا » هى السهلةُ المستحيلةُ
زفّت إلىّ خُيولَ بكارتها
والرياحُ تقهقهُ
والنسوة المُرعبات يُهدْدننى :-
« - أيُها الكهلُ
قُمْ نَفِّضِ الرُّوحَ من ملحها ،
وتعلَّمْ هديرَ الخرائبِ
لا تلتمس
فُسحة
من غناءٍ
ولا تكترثْ . . ! »

خمسة مقاطع لحزنى الطويل القامة

أحمد الشهاوى

- ١ -

فى ساحةِ بيتنا الواسعه
طفلٌ لم يبلغْ التاسعة
رشرشَ الأرضَ قمحاً
فأنبتتْ ناساً جائعه

- ٢ -

ليس ما تدفعُ الآنَ
ثمناً للشرابِ المصفىٰ
لكنَّهُ
أولُ الغيثِ
أولُ الزيفِ
أولُ البيعِ
وأولُ الأواخرِ التى قد تستقرُ فى الدماغْ
وتسقطُ الأرضُ فى اليدِ الفراغْ

- ٣ -

كان ينتظرُ الحافلَه
فلما لم تجيءْ
دار دورتين فى اليمين واليسارْ
وسارَ نحو نجمةٍ بعيدَةِ المسارْ
وأسند الذراعْ
وأفرغ حُزنَ الأراضينَ
فى أنهرِ السماءِ القاحلَه

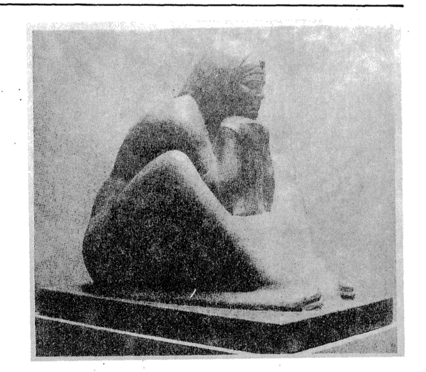
- ٤ - حينما فرغتُ من كتابةِ الرسائلْ
سَألتُنى
هل تستطيعُ كِلمتى
أن تستعيدَ وجهى المسافرْ
وجهها المعبأَ فى دمى ؟ !
قال حزنى :
ليس أقدرُ من دمك
على ذكرِ الجوابْ
وتقديسِ الأوائلْ

- ٥ - تحت وطأةِ التتابعِ الغريبْ
أقومُ
تفتحُ عيناى أبوابها
للنهارِ القريبْ
فأبصرُ فى ساحةِ الدارِ
شيئين :
ظلمتى
وأشجارَ حُزنٍ بامتدادِ قامتى
تحاولُ الشروعَ فى الهربْ
لكنّه التعبْ
أسكنَ سيقانَها غُرفتى
وَوزَّعَ أوراقَها وجهى
وَغَرَّسَ أثمارَها فى الكتبْ

بشارة

عبد المنعم الأنصارى

من أى عاصفةٍ هوجاء أقبلتِ ؟
وما وراءَكِ من سِر . . ومن أنتِ
بينى وبينكِ آمادٌ وأزمنةٌ
نما عليها قتَادُ الخوفِ والمقتِ
الطيرُ مَلْويَّةُ الأعناق ذاهلة
الصمتُ رانَ عليها منذ أن رُحْتِ
والنَّارُ صارت رمادا فى مواقدنا
واصفر ما كان مخضرًا من النبت
وإننى لم أُزيِّن - بعدُ - مائدتى
ولم أُجَمِّلْ بأزهار المنى بيتى
هلاَّ تريثتِ حتى أستعد كما
يليقُ بالوصل يوماً . هل تريثتِ



مقدمة الفرج بعد الشدة

د. سهير القلماوى

موضوع الفرج بعد الشدة موضوع مغرٍ وخصب ، ظل يمد الكثيرين من كتاب القصص والمسرحيات قرونا . ولقد فتن به اسلافنا لكثرة ما كان يتعرض البارزون منهم وخاصة فى الميادين الثقافية (الوزراء الكتاب والقضاة الخ) من محن وشدائد بسبب التناحر على السلطة وكثرة الحروب والمنازعات على الخلافة والحكم .

ولقد سبق صاحبنا « التنوخى » (مؤلف النص الذى اخترناه) بعض المؤلفين العرب ، اشهرهم المدائنى الذى نقل عنه كثيرون ولم يذكروه ؛ ولكن التنوخى فى مجموعته « الفرج بعد الشدة » حريص على أن ينسب كل قصة إلى مصدرها وروايتها الذى أخذ عنه . وبينما كانت كتب الذين سبقوا التنوخى فى الموضوع لا ترسم لنفسها منهجاً أو تتبع نظاما معينا فإننا نرى التنوخى يصنف كتابه ويتخذ من سبب الفرج مفتاحا إلى التصنيف . كان كتاب المدائنى صغيراً جداً وكتاب « أبو بكر بن أبى الدنيا » عشرين ورقة بل إنه (كما يذكرون) لا يذكر فيه فرجا ولا شدة . وليس يعنينا أن يكون التنوخى قد أخذ مادام كان حريصا على أن ينسب كل قصة إلى مصدرها ولم يتحرج من ذلك لأن مخزونه من تجاربه كقاضٍ كثير ولى القضاء فى بغداد والأهواز وتعرض إلى العزل ومصادرة أملاكه بل إلى السجن أكثر من مرة مما أمده بكثير من المادة الحية المعاشة بل مما جعل اسلوبه فريداً مؤثرا وجعل كتابه يذيع وينتشر ؛ لا فى العالم العربى وحده وإنما انتشر الكتاب ايضا فى الأدب الفارسى والتركى بل اليهودى ايضا . ولما كان أبوه قاضيا ولد من الأساتذة أمثال الصولى وابى الفرج الاصفهانى فإن محصوله فى هذا وفير وفرة تسمح بالاختيار الجيد .

ويقال إنه كان له ديوان شعر مما يفسر لنا الكثير من جمال أسلوبه ببساطته وحسن اختيار سجعاته .

ولقد قسم كتابه إلى أربعة عشر فصلاً . أولها « ذكر ما جاء عن الفرج فى القرآن الكريم من آيات » . ثم يسير فى التبويب حسب السبب أو المناسبة التى جاء فيها الفرج مثل ذكر الفرج الذى جاء بعد دعاء أو فى اثر بشرى فى منام وأحيانا يقسم حسب نوع الشدة : تعرض للقتل أو للفتك من حيوان مفترس وهكذا .

وهذا النص نجد فيه إلى جانب خصائص التنوخى الأسلوبية وقدرته الإنتقائية ، المعلومات التاريخية عن خوف الخلفاء من الأسر الحاكمة أو التى حكمت وزالت دولتها ولكن مايزال لها أقرباء وللأقرباء اتباع .

إن التفاصيل التى يرويها « منارة » فى هذه القصة تفاصيل لا تروى كيفما اتفق وإنما هى تحملنا إلى ذروة وفى كل خطوة نغوص معه فى كل ما استشعر من خطر وكل ما أدهشه من ثبات الإيمان فى صدر الأمرى . وكلام الأموى الذى يثير تعجبنا واعجابنا منذ البداية غاية فى فنية التشويق والسير بالدقة الفنية المطلوبة .

وإذا قلبنا النص هكذا أو هكذا وجدنا فيه ما أزعم أن هذه الكتب الصفراء صفرة الذهب حرية أن توضع بين يدى ابنائنا ليعرفوا ويستمتعوا وينقذوا من « الغباء العبقرى » الذى يصب إليهم .

عن منارة صاحب الخلفاء . . .
قال رُفع إلى هرون الرشيد . . .

عن منارة صاحب الخلفاء « الفرج بعد الشدة »

قال : رفع إلى هارون الرشيد إن رجلا بدمشق من بقايا بنى أمية عظيم الجاه واسع الدنيا كثير المال والاملاك مطاعا فى البلد له جماعة واولاد ومماليك وموال يركبون الخيل ويحملون السلاح ويغزون الروم . وإنه سمحٌ جواد كثير البذل والضيافة . وإنه لا يؤمن منه .

فعظم ذلك على الرشيد . قال « منارة » وكان وقوف الرشيد على هذه الحال وهو فى الكوفة فى بعض خرجاته إلى الحج سنة ست وثمانين ومائه وقد عاد من الموسم وبايع امير المؤمنين ، الأمين والمأمون والمؤمن اولاده . فدعانى وهو خالٍ فقال : « إنى دعوتك لأمر يهمنى ، وقد منعنى النوم ؛ فانظر كيف نعمل ونكون . ثم قص علىّ خبر الأموى . وقال اخرج الساعة فقد اعددت لك الجهازات وأزحْتُ عنك فى الزاد والنفقة والآلات ، فضم اليك مائة غلام واسلك البرية . وهذا كتابى إلى أمير دمشق ليركب فى جيشه ، فاقبضوا عليه وجئنى به . وقد أجّليك لذهابك ستة ولعودتك ستة ويوما لقعودك . وهذا « محمل » تجعله فى شقة إذا أنت قيدته وتجلس أنت فى الشق الآخر . ولا تكلْ حفظه إلى غيرك حتى تأتينى به اليوم الرابع عشرين من خروجك . فإذا دخلت داره فتفقدها وجميع ما فيها . وولده واهله وحاشيته وغلمانه ، وما يقولون ، وقدْر النعمة والحال والمحل . واحفظ ما يقوله الرجل حرفا حرفا من جميع الفاظه . منذ وقوع طرفك عليه إلى أن تأتينى به . وإياك ان يشذ عليك شيىء من امره . انطلق . »

قال منارة : فودعته وخرجت . فركبت الابل وسرت أطوى المنازل واسير الليل والنهار ولا انزل إلا للجمع بين الصلاتين والبول وتنفيس الناس قليلا . إلى أن وصلت إلى دمشق فى أول الليلة السابعة وأبواب البلد مغلقة . فكرهت طرقها ونمت بظاهرها ، إلى أن فُتح بابُها من غد فدخلت على هيئتى حتى اتيت باب الرجل ، وعليه طفف كثيرة وحاشية كثيرة . فلم استأذن ودخلت بغير إذن . فلما رأى القوم ذلك سألوا بعض من معى عنى فقالوا « هذا منارة صاحب أمير المؤمنين أرسله امير المؤمنين إلى صاحبكم . » فأمسكوا فلما صرت فى صحن الدار ، دخلت مجلسا رأيت فيه قوما جلوسا : فظننت أن الرجل فيهم . فقاموا إلى ورحبوا بى وأكرمونى . فقلت : « أفيكم فلان ؟ » قالوا : « لا نحن اولاده وهو فى الحمام » فقلت : « فاستعجلوه » فمضى بعضهم يستعجله وانا اتفقد الدار والأحوال والحاشية فوجدتها قد ماجت بأهلها موجا شديداً .

فلم أزل كذلك حتى خرج الرجل بعد أن أطال فاستربت . واشتد قلقى وخوفى من أن يتوارى . إلى أن رأيت شيخاً قد أقبل بزى الحمام يمشى فى الصحن ويمر إليه جماعة كهول واحداث وصبيان هم أولاده . وغلمان كثيرة ؛ فعلمت انه الرجل . فجاء وسلّمَ على سلاما خفيفاً وسألنى عن امير المؤمنين ، واستقامة امر حضرته ، فاخبرته بما وجب .

وما قضى كلامه حتى جاءوه بأطباق الفاكهة فقال : « تقدم يامنارة كُلْ مَعَنا » فقلت : « ما بى إلى ذلك حاجة » فلم يعاودنى . واقبل يأكل هو والحاضرون معه . ثم غسل يديه ودعا بالطعام . فجاءوه بحافلات حسنة عظيمة لم أرَ مثلها إلا للخليفة . فقال : « تقدم

يامنارة فساعدنى على الأكل . » لا يزيدنى على أن يدعونى باسمى كما يدعونى الخليفة . فامتنعت عليه . فما عاودنى وأكل هو واولاده وكانوا تسعة . وجماعة كثيرة من أصحابه . وتأملت أكله فى نفسه فوجدته أكل الملوك . ووجدت أيضا جأشه رابضا . وهذا الاضطراب الذى فى داره قد سكن ووجدته لا يرفع من بين يديه شيىء قد جعل على المائدة إلا ويُوهَبْ .

وقد كان غلمانه لما نزلت الدار أخذوا جمالى وغلمانى فعدلوا بهم إلى دار له ، فما أطاقوا مما نعتهم . وبقيت وحدى ليس بين يدى إلا خمسة أو ستة غلمان ، وقوف على رأسى . فقلت فى نفسى هذا جبار عنيد وإن امتنع ، علىّ من الشخوص لم أطق إشخاصه بنفسى ، ولا بمن معى ، ولا حفظه إلى أن يلحقنى أمير البلد . فجزعت جزعاً شديداً ورابنى منه استخفافه بى وتهاونه بأمرى . ويدعونى باسمى ولا يفكر فى امتناعى من الأكل . ولا يسألنى عما جئت له ويأكل مطمئنا .

وأنا أفكر فى ذلك إذ فرغ من طعامه وغسل يده واستدعى بالبخور فتبخر واقام الصلاة فصلى الظهر وأكثر الدعاء والابتهال . ورأيت صلاته حسنة . فلما انفتل من صلاته أقبل على فقال : « ما اقدمك يامنارة ؟ » فقلت : « أمر لك من امير المؤمنين » واخرجت الكتاب ودفعته إليه . ففضه وقرأه . ولما استتم قراءته دعا اولاده وحاشيته فاجتمع منهم خلق . فلم اشك أنه يريد ان يوقع بى . فلما تكاملوا ابتدأ فحلف إيمانا غليظة فيها الطلاق والعتاق والحج والصدقة والوقف والحبس وإن اجتمع منهم اثنان فى موضع . وإن ينصرفوا ويدخلوا غلمانه وحاشيته منازلهم فلا يظهر منهم أحد إلى أن ينكشف له امرٌ يعمل عليه . وقال « هذا كتاب أمير المؤمنين ، يأمرنى بالمسير إلى بابه ، ولست اقيم بعد نظرى فيه لحظة واحدة . فاستوصوا بمن ورائى من الحرم خيراً . وما بى حاجة أن يصحبنى غلام . . . هات ايتاءك يامنارة . »

فدعوت بها وكانت فى سفط واحضر حداداً ومدّ ساقيه فقيدته . وامرت غلمانى بحمله حتى حصل فى المحمل . وركبت فى الشق الآخر وسرت مِنْ وقتى ولم ألق امير البلد ولا غيره . وسرت بالرجل ليس معه أحد . إلى أن صرنا بظاهر دمشق . فابتدأ يحدثنى بانبساط حتى انتهينا إلى بستان حسن فى الغوطة . فقال لى : « ترى هذا ؟ » قلت « نعم » قال « إنه لى ، ولى فيه غرائب من الأشجار كيت وكيت » ثم انتهى الى بستان آخر فقال لى مثل ذلك . ثم انتهينا إلى مزارع حسان وقرى سرية فاقبل يقول ، هذا لى ويصف كل شيء فيه من ذلك فاشتد غيظى منه . فقلت له : « علمت أنى شديد التعجب منك » . قال « فلِمَ » ؟ قلت « الست تعلم ان أمير المؤمنين قد اهمه أمرك حتى انفذ اليك من انتزعك من تبين اهلك وولدك ومالك واخرجك من جميع حالك وحيدا فريداً مقيداً ، لا تدرى ما تصير إليه ولا كيف تكون . وانت فارغ القلب من هذا تصف بساتينك وضياعك هذه وأنت ساكن القلب قليل الفكر » فقال لى مجيبا « إنا لله وإنا اليه راجعون أخطأتْ فراستى فيك . قدرتك رجلاً كامل



العقل ، وإنك ما حللت من الخلفاء هذا المحلّ الا بعد أن عرفوك بذلك ، فإذا عقلك وكلامك يُشبه كلام العوام وعقولهم والله المستعان . أما قولك فى أمير المؤمنين وإزعاجه واخراجه اياى الى بابه على صورتى هذه فإنى على ثقة بالله عز وجل الذى بيده ملكوت السماوات والأرض شاهد كل نجوى وكاشف كل بلوى حاضر كل سريرة وبيده ناصية أمير المؤمنين ولا يملك معه لنفسه نفعاً ولا ضرّاً إلا بإذن الله ومشيئته ولا ذنب لى عند أمير المؤمنين أخافه . وبعد ، فإذا عرف امرى وعلم سلامتى وصلاح حالى وإن الحسدة والأعداء رمونى عنده بما لست فى طريقه وتقوّلوا علىّ الأقاويل الكاذبة لم يستحل دمى ، ويخرج من ذمتى وازعاجى وردى مكرما ، او اقامنى ببابه معظما . وإن كان قد سبق فى عِلم الله تعالى أنه يبدو منه الىّ بادرة سوء وقد حضر أجلى ، وحان سفك دمى على يده ، خلو اجتهدت الملائكة والانبياء واهل السماء والارض على صرف ذلك عنى ما استطاعوا . فلم اتعجل الغَمّ واتسلّف الفكر فيما قد فرغ منه . وأين حسن الظن بالله عز وجل الذى خلق ورزق وأحيا وامات وفَطر وجبل واحسن واجمل ؛ واين الصبر والرضا والتفويض والتسليم إلى من يملك الدنيا والآخرة . وقد كنت أحسب انك تعرف هذا . فإذْ قد عرفتُ مبلغ فهمك ، لا أكلمك بكلمة واحدة حتى تعرف حضرة أمير المؤمنين بيننا ان شاء الله تعالى »

ثم اعرض عنى فما سمعت له لفظة بغير القرآن والتسبيح إلا بطلب ماء أو حاجة تجرى مجراه ؛ حتى شارفنا الكوفة فى اليوم الثالث عشر بعد الظهر فإذا النجب قد استقبلتنى على فراسخ من الكوفة يتجسسُون خبرى . فحين رأونى رجعوا متقدمين لى بالخبر إلى أمير المؤمنين . فانتهيت الى الباب فى آخر النهار فحططت ودخلت على الرشيد : فقبلت الأرض بين يديه ووقفت فقال : هات ما عندك واياك ان تغفل منه عن لفظة واحد : فسقت الحديث إلى آخره حتى انتهيت إلى الفاكهة والطعام والغسل والبخور والصلاة وما حدثت بـه من نفسى من امتناعه والغضب يظهر فى وجهه ويتزايد حتى انتهيت إلى فراغ الأموى بين الصلاة واقباله إلى ومسألته عن سبب قدومى ودفعى الكتاب إليه ومبادرته إلى احضار ولده وانسابه وأهله وحلفه لهم الا يتبعه أحد منهم وصرفه أياهم ومد رجله حتى قيدته .

فمازال وجه الرشيد يسفر . فلما انتهيت إلى ما خاطبنى به عند توبيخى اياه لما ركب المحمل ، قال : « صدق والله ما هذا إلا رجل محسود على النعمة مكذوب عليه ولعمرى قد ازعجناه وروّعناه وارعنا أهله . فبادر بنزع قيوده عنه واتتنى بـه » فخرجت ونزعت قيوده وادخلته إلى الرشيد فما هو إلا أن رآه حتى رأيت ماء الحياة يجول فى وجهه . فدنا الاموى وسلم بالخلافة . ووقف فردّ عليه الرشيد رداً جميلا ، وأمره بالجلوس فجلس فأقبل عليه الرشيد يسائله عن حاله . ثم قال له : « إنه بلغنا عنك فضل هيئة وأمور احببنا معها أن نراك ونسمع كلامك ونحسن اليك ، فاذكر حاجاتك » .

فأجاب الأموى جواباً جميلاً وشكر ودعاء وقال : « أما حاجاتى فما لى إلا حاجة واحدة » قال : « مقضيّة » فما هى ؟ » قال « يا أمير المؤمنين تردنى إلى بلدى واهلى وولدى . » قال « نحنُ نفعل ذلك . ولكن سل ما تحتاج اليه من مصالح جاهك ومعاشك فإن مثلك لا يخلو ان يحتاج إلى شيىء من هذا » فقال « عمال امير المؤمنين منصفون وقد استغنيت بعدله عن مسألته من ماله . واموري منتظمة واحوالى مستقيمة وكذلك امور اهل البلد بالعدل الشامل فى ظلِّ دولة امير المؤمنين» فقال الرشيد : « إنصرف محفوظاً إلى بلدك وأكتب لنا بأمر إن عرض لك »

فودعه الأموى . فلما ولى خارجاً قال الرشيد : « يا منارة احمله من وقته وسر راجعا كما سيرته حتى اذا اوصلته الى المجلس الذى أخذته منه فدعه وانصرف . » ففعلت ذلك ●

برونو .. شبيه فاوست وديللابورتا .. خاتمة المثقفين

د. أحمد عتمان

ومن مؤلفى الدراما فى إيطاليا النهضة يذكر أيضاً جيور دانو برونو Giordano Bruno (١٥٤٨ - ١٦٠٠) الذى كتب مسرحية الشمعدان أو « القنديل » Il Candelaio عام ١٥٨٢ تقريباً . وهى كوميديا ساخرة تكشف النقاب عن العادات الفاسدة والسائدة فى عصره بصورة سافرة . ولهذا السبب حظر تداول هذه المسرحية . وسافر المؤلف كثيراً فى أوربا



وزار جامعة اكسفورد بناء على دعوة من سير فيليب سيدنى حيث أهدى إليه بعض أعماله ونشر برونو بعض مؤلفاته باللغة الانجليزية ولقد أثر برونو على المسرح الإليزابيثى . ومن المؤلفين الإنجليز الذين عرفوه نذكر توماس كارو Thomas Carew ، الذى ألف مسرحية قناع (ماسك masque) تحت عنوان « السماء البريطانية » Coelum Brita nicum عرضت فى هوايتهول (Whithall) فى عام ١٦٣٤ ، وحملت بعض ملامح مسرحية برونو . وهناك من يقولون إن « هاملت » شكسبير تنطوى على بعض تأثيرات برونو أيضاً . أما بن جونسون فهو أقرب المؤلفين الإنجليز إليه . وجدير بالذكر أن برونو قد أحرق بأمر محاكم التفتيش عام ١٦٠٠ ولا يفوتنا التنويه إلى أنه فى عام ١٩٦٥ أعيد إحياء نسخة عصرية من مسرحية برونو مثل باولو بولى Paolo Poli وماريا مونتى Marea Monti الأدوار الرئيسية وأخرجها يوجينيو جو جيلمينتى (Eu genio Gugielminyeti) . ومن الأماكن التى زارها برونو فى أوروبا جنيف وهناك عارض تعاليم جان كالفين بشدة ، فقبض عليه عام ١٥٧٩ ذلك أن كالفين عالم اللاهوت والمصلح الدينى الفرنسى كان ذا نفوذ دكتاتورى هناك . واكتسبت زيارة فرنسا برونو إيماناً أعمق فى ضرورة التسامح ، ذلك أن الصراع الدينى هناك كان على أشده . وبالاضافة إلى ما ذكرناه عن زيارته لإنجلترا ، نشير إلى أنه قد دخل هناك فى صراع مع الشكلية الأكاديمية السائدة فى اكسفورد ولكنه تمتع بحماية لا يسيستر Lei cester وسيدنى . ومروراً بفرنسا عاد برونو - شبيه فاوست - إلى إيطاليا بعد أن عرج على ألمانيا أيضاً . واستقر فى فينيسيا تحت رعاية جيوفانى موتشينيو ، ولكن الأخير غضب من أفكاره وانقلب عليه وأبلغ عنه محاكم التفتيش حيث قبض عليه عام ١٥٩٢ . وفى العام التالى بدأت محاكمته فى روما واتهم باعتناق مبادىء الإلحاد مثل فناء الروح الآدمية ، وحركة الأرض ودورانها حول الشمس ، ووجود العنصر الإلهى فى كل شىء (Pantheism) ، ولا نهائية العالم . وهكذا يعد برونو بطلاً يناصر قوة الإنسان وقدرته على تقرير مصيره وتطوير عناصر الألوهية فيه .

نشر برونو (عام ١٥٨٤ / ١٥٨٥) ، ست محاورات تشكل فى مجموعها كتاباته الفلسفية بالإيطالية . وإحدى هذه المحاورات تحمل عنوان « وقت الفراغ » (Otio) ، وتعيد للذاكرة الأسطورة الكلاسيكية عن العصر الذهبى الذى تسوده العدالة والمساواة . وله محاورة أخرى بعنوان « الجنون البطولى De gli eroici Furori) ، وتصور طاقات الإنسان الذهنية الهائلة ، وتستغل أسطورة أكتيون Acteon الذى فاجأ الربة ديانا وهى تستحم عارية فى مجرى مائى صغير ، فعوقب بمسخه غزالاً لتنهشه - بعد ذلك - كلاب الصيد التى كان يقتنيها . أما بالنسبة لبرونو فقد كان أكتيون يمثل الطاقة العقلية للإنسان الذى يحترق لهفة وعطشاً للحصول على الحكمة الربانية . لقد راح أكتيون ضحية الجمال والحكمة اللتين كان يبحث عنهما خارج نفسه ،

فأصبحا الآن متجسدتين فى عمق ذاته . وبالرغم أن الإنسان قد لايستطيع أن يصل إلى الكامِل (ويرمز لذلك بأبوللو) ، إلا أن بوسعه إدراك الظل (ورمزه ديانا) على الأقل . هكذا يصور برونو ما كان يؤمن به ، أى لا نهائية الكون المكون من عناصر خالدة لا تفنى وغير قابلة للتغيير . وجدير بالذكر أن هذه الآراء سبقه اليها الفلاسفة الإغريق والرومان مثل : أنا كساجوراس ، وديموكريتوس ، ولوكريتيوس . والأخير هو شاعر الأبيقورية الرومانية التى كانت بمثابة نسخة معدلة أو مخففة للأبيقورية الإغريقية . ولقد مارس لوكريتيوس تأثيراً ملموساً على أسلوب برونو وأفكاره . والمعرفة بالنسبة لبرونو تعنى ـ فى النهاية ـ القدرة على وضع كل جانب من الوجود فى مكانه الصحيح ، على سلم الخليقة بدرجاته الصاعدة (والهابطة أيضاً) . والإنسان مسوق للبحث عن هذه المعرفة بجنونه البطولى الذى يستند الى رغبة جارفة تسعى وراء التحقق المنطقى والذهنى .

أما مسرحية « الشمعدان » لبرونو ، فترجع أهميتها إلى أنها تأتى فى نهاية الكوميديا الإيطالية إبان القرن السادس عشر . تدور أحداثها فى نابلى وتصور مأزق بونيفاكيو الذى يعشق إحدى المومسات وشرع فى الحصول عليها بالسحر والتعاويذ بدلاً من النقود . فإذا به يقع تحت طائلة خداع ساحر يدعى سكار مورى . أما بارتولوميو فهو فى هذه المسرحية يمثل لوناً آخر من البشر إنه يعشق الكيمياء والغلمان أيضاً ! يخدعه شينثيو ويسلب كل نقوده . ويأتى ما نفوريو فى هذه المسرحية ليقدم نوعاً آخر ويكمل الثلاثى الساذج فهو متحذلق ويمثل كل ما يكرهه برونو فى حياة وثقافة إيطاليا النهضة . وينتهى الأمر بما نفوريو إلى أنه يفقد ملابسه ويتلقى ضرباً مبرحاً على أحد رجال البوليس المزيف !

وقبل أن نختم حديثنا عن كوميديا المثقفين فى إيطاليا النهضة وصولاً إلى كوميديا ديلارتى ـ التى سنتناولها بعد ذلك ـ يجب أن نشير إلى جيامبا تيستا ديللا بورتا Giambattista Della Porta(١٥٣٨ ـ ١٦١٣) . وهو فى الأصل عالم وفيلسوف من نابلى ، كان يتسلى فى وقت فراغه بكتابة المسرحيات التى يقال إنها بلغت عدداً إلى الثلاثة والثلاثين وإن لم تصلنا منه سوى أربع عشرة مسرحية فقط . وكل مسرحيات ديللابورتا مكتوبة نثراً وتأخذ موضوعاتها من الكوميدية الرومانية القديمة ، ولا سيما بلاوتوس ، أو من كتاب عصر النهضة مثل بوكاشيو . وتنسب إليه ثلاث تراجيديات ومسرحية واحدة تراجيكوميدية . وعلى أية حال فإنه يقدم أروع الحبكات الدرامية ، ويرسم المواقف الأساسية بصورة جيدة ، ويضمن مسرحياته مناظر تنكرية عديدة ، وأخطاء من سوء الفهم المتبادل أو مفارقات بسبب تضارب الأهداف ـ وهكذا تتشابك خطوط الحدث الدرامى عنده بصورة مذهلة . ولقد أحكمت حلقات مسرحياته ، وإن كان قد استغل شخصيات تقليدية بعد أن أحياها وجدد فى ملامحها . وبصفة عامة يمثل ديللابورتا صفوة القرن السادس عشر ويمهد تمهيداً قوياً للقرن السابع عشر .

ومن مسرحيات ديللابورتا الباقية نذكر العناوين التالية : الأوليمبية » L Olimpia ، « التركية » La turca و« المصيدة » La Trappolariaالمغربى الأسود Il Moro « المجنونة » La Furiosa ، « والفلكى » Astrologo وأخيراً « الأخوان الغريمان » Il due Fratelli rivaliوالمسرحية الأخيرة مأخوذة عن قصة بانديللوMatteo Bandella أفضل كاتب للقصة القصيرة فى إيطاليا القرن السادس عشر .

كما أنها أى مسرحية « الأخوان الغريمان » هى التى أمدت شكسبير بحبكة مسرحية « ضجة فارغة » (Much Ado about Nothing) . والجدير بالذكر أنه تتوافر الآن طبعات جيدة لمسرحيات ديللابورتا ، كما ترجمت ثلاثة منها إلى اللغة اللاتينية فى جامعة كمبريدج (Trinity College) فيما بين ١٥٩٨ و١٦١٥ . اما مسرحية « المصيدة » فقد كانت أساس مسرحية « نحن جهلة » Ignoramus التى كتبها جورج راجل Georgo Ruggle وكانت حديث الساعة حيث عرضت أثناء زيارة جيمس الأول لكمبريدج عام ١٦١٥، إذ عرضت فى حضوره.ومع ذلك ، فإن كل أعمال ديللابورتا تتضاءل وتصبح كالفضة بجوار الذهب إذا قورنت بمسرحية برونو « الشمعدان » والتى لم تر خشبة المسرح قط ! يضاف إلى ذلك أن مسرحية برونو هذه لا تزال موضع بحث ودراسة من قبل النقاد المهتمين بالتنقيب عن مصادر مسرح شكسبير ●

قضية للمناقشة

المأزق ..!!

تحسين عبد الحى

فى الخمسة عشر عاما الأخيرة إختلطت أمور كثيرة ، وتداخلت إلى الدرجة التى لم يعد فى إستطاعة الكثيرين منا أن يقيموها تقييما موضوعيا فقد إغترب المثقفون المصريون والعرب عن ذواتهم ، واقتربت مرحلة الثقافة النقدية من الأفول ، وانحنت هامات كثيرة أمام الدولارات النفطية التى لوثت الثقافة العربية ضمن تلوثيات متعددة للجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وأنتج هذا كله زمنا عربيا رديئاً أصاب بالإحباط كل من حاول التصدى لهذا الترّهل والعجز الذى أصاب الجسد الضخم فى غيبوبته الراهنة . . !!

وإذا سألنا لماذا حدث هذا ؟ تأتينا إجابات كثيرة ، أهمها أن البناء الحضارى قد أصابه خلل شامل ، لأن مراكز تأثيره قد إنتقلت بسبب الثروة النفطية الطارئة ـ من القلب إلى الأطراف ، وعندما قل أو انعدم تأثير القلب على الأطراف ـ ترهل الجسد واستبدل الثورة بالثروة ، فأصيب بالتخمة ، وتكرش حتى صار بلا رقبة . . .

فالمراكز الثقافية التقليدية التى حفظت التوازن على مر التاريخ كانت تتبلور فى مصر ، وتخرج منها فى كتاب ، أو صحيفة أو مجلة ، ولأن مصر كانت أغنى البلاد العربية ، فقد كان ثراؤها ثراءاً توحيديا ، وحضاريا فى آن واحد ، ولكن مصر ـ القلب ـ أصابها ما أصابها ، وتأسست حولها قلاع مالية ضخمة أفقدتها القدرة على ممارسة دورها الثقافى والحضارى أيضا . .

والآن فإن مرحلة النفط قد قاربت على الانتهاء ، وما بقى من أرصدة مالية ستقام لها بعض الحروب أو المجازر لحرقها ، كما يحدث الآن فى الحرب العراقية الايرانية . . فماذا أعددنا لمرحلة ما بعد النفط . . ؟

سيخطىء المصريون خطأً تاريخيا لو اعتقدوا أنه ليس أمامهم ما يفعلونه فى إستعادة التوازن المفقود . فلابد للقلب من أن يستعيد نبضاته الثقافية والحضارية من خلال العمل على تأسيس ثقافة نقدية تتطور دائما كما كان يحدث فى الماضى ، وأن تكون قنوات توصيل هذه الروح الثقافية الجديدة قادرة على التطور والاستمرار من خلال الآداب والفنون وكل ما يُثرى الحياة فى مصر وحولها . .

المأزق الذى نعانيه الآن هو أننا لا نُحسن إختيار وسائلنا فى التأثيرات الثقافية والحضارية ، ويرى بعض من يملكون سلطة إتخاذ القرار أن الثقافة والفنون والآداب مجرد ترف يمارسه المثقفون وبعض من والاهُم !!

وهم فى سبيل معتقداتهم الخاطئة يتعاملون مع الثقافة كسلعة استهلاكية ولا يفرقون بين عقل وقلب ووجدان الانسان ومعدته !!

ذلك على الرغم من أن قنوات التوصيل الثقافى وأهمها المجلة الثقافية والكتاب لا يقلون أهمية عن أسلحة الجيوش التى يتم تمويلها بآلاف الملايين من الجنيهات . .

ألم يكن الأجدر بنا أن نكون غير ما نحن فيه الآن ؟ وأليس مفيداً أن يعيد من بيدهم سلطة إتخاذ القرار فى مصر النظر فى مفهومهم الشامل عن الثقافة وأدواتها وقنواتها التقليدية ؟

ويوم يفعلون ذلك سنكون قد وضعنا أقدامنا على بداية الطريق . . ولكن ما السبيل إلى إقناعهم . . ؟

إنها قضية للمناقشة ،

أشكال الأغنية الشعبية فى مسرح نجيب سرور

كمال الدين حسين

يصول شاعرنا ويجول فى بستان الأغنية الشعبية يقتطف من أزهاره باقتدار ، وبيد البستانى الماهر يعرف شاعرنا تماما أى الأزهار يقطف وفى أى الأماكن يضع ما تقطفه يداه فالبستان ملىء بالأزهار .

ويحس الشاعر الواعى بشعبه ، المكتسب لوجدان هذا الشعب فى ذاته ، يدرك نجيب سرور أن الغناء سمة من سمات هذا الشعب يرتبط بدوره حياتهم ، بمناسباتهم العديدة ، بمظاهر الحياة عندهم .

هكذا أهل القرى
هم يغنون بعرس
وبمأتم
ويحفل
وبدار
بل وحتى فى الكوارث
فى مجاعه
أو وباء
أو حريق
فلكم تبدو جحيما لا يطاق
الحياة
فى القرى دون غناء

فالأغنية الشعبية هى المعبرة عنهم وعن آمالهم ، وقد وظف نجيب سرور الأغنية الشعبية فى أكثر من شكل من أشكالها فى أعماله المسرحية وبحس درامى رائع بحيث إنك لا تستطيع أن تشعر بأنها مفروضه على النص أو مقحمه فى سياق الأحداث . . ومن أشكال الأغنية الشعبية التى استخدمها نجيب سرور لارتباطها بالمناسبات الشعبية نجد فى أعماله بعض أغانى الأطفال والعمل والخطبة والزواج حتى البكائيات لجأ إليها نجيب سرور ليصور بعض المواقف الحزينة والتى لم يجد كشاعر سوى تلك البكائيات البسيطة التركيب العميقة المعنى لتساعده فى خلق الصور الجمالية التى يريدها لإبراز أفكاره .

ومن أغانى الاطفال ، نجد نجيب سرور قد استخدم بعض مقاطع أصيله فى أكثر من موقف فى مسرحيه « آه ياليل يا قمر » فعندما كان أمين يعود البيت سكرانا ، محدثا جلبه توقظ أطفاله ، تندفع بهيه إلى أطفالها تحاول تهدئتهم مستخدمه ذلك النوع من الإغانى الذى يعرف بأغانى الهدهده .

خد البزه واسكت
خد البزه ونام
أمك السيده
وابوك الإمام
جدك سعد باشا
طالب الاستقلال

وهذه الأغنية من الأغانى الشعبية الأصيلة استخدمها الشاعر كما هى بكلامها المنظوم البسيط ولحنها البسيط المصاحب لتلك الهزات الدقيقة ، والتى يستسلم الطفل لها فينام .

وفى موقف آخر تترنم بهية بأغنيه أخرى لطفلها .

بقك بق التاتا
يده رقاقه وأنا ابطط له
بقك بق الوزه
يده الوزه وأنا اكسر له
بقك بق الدحه
يده الفرخه وأنا أدبح له
يا بابا تعالى
بجيوبك ملانه
يدى رقاقه ووزه ودحه

ونجد هنا كيف استطاع الشاعر أن يستخدم الكلمات الشعبيةالبسيطة لإحداث المقارنة الدرامية التى يقصدها ، فبين نيران الاحتلال ومقاومة أمين وصحبه للاحتلال ، ماذا تقول كلمات الأغنية ، تطلب الأغنية أن ينام ياسين (الابن) فلقد طالب سعد (سعد باشا) بالاستقلال وأين هو الاستقلال وأين هو سعد باشا نفسه ؟

والأغنية الثانية عندما ترك أمين الكامب تمنى بهية ابنها بالرقاقه والوزه والدَّحة وتنادى الأب بأن يأتى بجيوبه ملانه !! ولكن من أين كل تلك الأشياء وكيف سيأتى الأب وجيوبه ملانة ؟

وتحقق قمه المفارقه فى كلمات الأغانى التى تهدهد بها بهية ابنه وأمها (أمينه) البنت وهم فى انتظار الأوامر بتسلم جثة أمين ومن قتلوا معه .

بهية : لما قالوا دا ولد
اتشد ظهرى واتسند
وجابوا لى البيض مقشر
بيض وعايم فى الزبد

وكيف يتشد الظهر وها هى الأولاد تطيح واحد بعد الآخر ، لقد ضاع منها ياسين وها هو الآن (أمين) فكيف يتشد الظهر !! يا بهية يا مصر والأبناء فى ضياع .

الأم : لما قالوا دى بنية
قلت ياليلة هنية
تكنس وتفرش لى
وتملا لى دارنا ميه

بهية : لما قالوا دى بنية
اتهد ركن الدار علية
وجابوا لى البيض بقشره
وبدال السمن ميه

ونلاحظ هنا وبجهة نظر الأم (الجدة) مع الأم (بهية) فى إنجاب البنات وهى سمة موجودة فى العادات الشعبية فالأبن هو المطلوب الأبن مقرون بالسعادة ، المجتمع فى حاجة للأبناء والأبناء . . يذهبون وبلا رجعه . . كما حدث لأبطال نجيب سرور . . والبنات يتحملن المصائب فهل يا ترى رأت أم بهية ليالى هنية من وراء « بهية » وهل رأت بهية نفسها تلك اليالى الهنية .

ومن أغانى الهدهده ننقل إلى ألعاب الأطفال ونجد ــ أيضا ــ شاعرنا قد استخدم إحدى أغانى الأطفال المقرونة باللعب ، وهى الأغنية التى يردد فيها الأطفال لفظة (يوحا) ذات الأصل الفرعونى والذى يعنى (عبارة ترحيب) ولكنها الآن فقدت معناها ، لقد استخدم الشاعر هذه الأغنية ذات اللفظة الغامضة ليعبر بها عن ضياع الشعب فى (منين أجيب ناس)

صـ . طفل : يوحا
المجموعة : يوحا
صـ . طفل : ياولاد أحمد
المجموعة : يوحا
فلاح : ألا يوحا يعنى إيه
كله كلام وبس

سكتك يابو زيد مسالك
دنيا ماشيه بظهرها
وشها أصبح قفاها

فلاح : الحكاية مش حكاية جدعنة
وحرفنه وفهلوه
وشهامه
طظ طظ
الحكاية عايزه خبث
همه أخبث مـ الديابه
يبقى لازم نتقلب نصبح ديابه
للديابه

فلاح : لا دى صعبه
فلاح : قولوا يوحا
فلاح : قلنا يوحا
يتدحرجون فى الغناء
فلاح : يوحا
المجموعة : يوحا

من أغانى الأطفال لأغانى الخطبة والزواج فبعد أن استخدم الشاعر بعضاً من أغانى الخطبة تهتم عادة بوصف جمال العروس كما ذكرنا من قبل نجده يلجأ إلى بعض أغانى الدخلة ليعلق على الأحداث عنده .

فعندما تحلم بهية بياسين وعلى رأسه الشال الأحمر يتسرب القلق إلى قلبها ، تجرى لأمها تطمئنها وتمر (غجريه) ترى فى الرمل فرح وزفة وعريس فوق رأسه شال أحمر تضطرب بهية ولكن الغجرية تطمئنها أيضا فالشال الأحمر هو منديل الدخلة .

وهنا يعلق الشاعر على فرحة الجميع بهذا المنديل بالأغنية الشعبية التى تقال فى هذه المناسبة .

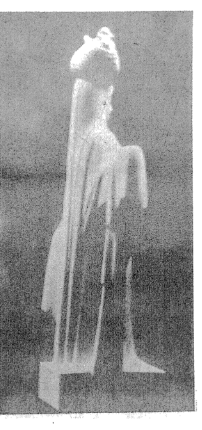
«قولوا لابوها إن كان جعان يتعشَّى
وإن كان تعبان يفرح ويقوم يتمشَّى
عرضه اتستر واللى يحبه اتهنى
واللى يعاديه تندب فى عينه مقشه »

ولكن الأحلام دون الحقيقة دائما .

أما الأغانى العمل ، وهى أيضا من أغانى المناسبات أو من الأغانى التى ترتبط بالمناسبات فلها جانب كبير فى أعمال نجيب سرور ، فنجد شاعرنا قد خص مسرحيته « منين أجيب ناس » بجانب كبير من أغانى العمل ، وقد يكون مرجع ذلك لطبيعة شخصياتها وأحداثها « فنعيمه » فى أثناء بحثها عن « جثمان حسن » تلتقى بمجموعات من العمال مختلفة من راع لفلاح لصياد لجامعات القطن ، ولكل أغانيه المميزه التى تعبر عن طبيعة عمله وآماله وأحلامه .

فتبدأ المسرحية بذلك المقطع من أغنية شعبية تعيشها الفتيات فى اثناء ملئهن الجرار ، فهى أغنية عمل والمقطع يقول « البحر بيضحك ليه وأنا نازله أدلع أملى القلل » .

أو كما يستخدم فى جزء آخر مقطع من إحدى أغانى العمل لدى الفلاح عندما يعمل بالشادوف وذكرنا من قبل الأغنية التى يقول فيها الفلاح .



« جرحى مـ الميّه
مكران عليّه »

وهذه الأغانى تكون مليئة بتصوير الشكوى والحزن والجور التى يعيشها الفلاح ، كما نرى فى هذه الأغنية التى تغنيها الفتيات فى موسم جمع القطن . وإن كان المصور الأصلى لم يتوافر لدىَّ فأغلب ظنى أن الشاعر فى كتابتها قد استخدم التكنيك نفسه الذى استخدمه مع أغنية المقدمة : لا ، إنه هنا حملها المعنى نفسه الذى تحمله الكلمات الأصلية لتؤدى ذات الوظيفة التى تؤديها أغنية العمل فى الحياه ، فهى لا تأخذ من العمل كثيرا لموضوعاتها إلا فى القليل النادر ، وغالبا ما تتحدث عن الحنين والحب والشكوى من الزمن ، والأمل فى تحسن الحال والاعتصام بالله والتشفع بالنبى عليه الصلاة والسلام

يقول الشاعر فى أغنية القطن (جمع القطن)
المجموعة : مع الأدان صاحيين على الغيطان سارحين

فلاحة : يا قطن يا قطن سار حالك بلا نية
مع الصبح للمغرب موطية
تعالى يا أمه خديني من بلاو الناس
لا خُولى يرحم ولا ملايه زى الناس

هكذا تأتى الأغنية الشعبية مليئة بالشكوى من سوء الحال مليئة بالحنين للخلاص .. ولكن أين الخلاص هل فى الحياة أم بعد الحياة .. بعد أن تنتهى حياتنا يا ترى هل سيكون خلاصنا ؟ سؤالا تثيره حتى تلك البكائيات التى يترنم بها الشعب فى حالات الوفاة .

ويحس الأدب الشعبى الوفاه بمكان بعد أن يفوق ما يفرده للزوار والميلاد ، لأن الوفاه ارتبطت بالحياه الأخرى والحياة الأخرى ارتبطت فى عقيده المواطن البسيط بالخلاص وبالراحه الأبديه ، وأن الميت لا تنتهى صلته بالحياة فهو يحى حياة أخرى يستطيع منها أن يلاحظ الأحياء ــ هذا ما نجده فى البكائيات .. فالبكائيات فى أساسها تستحضر أمام أعيننا صورة دقيقة لهذا الميت ونداداته ، تبرز أشهر صفاته المقبولة عرفا ، بل وتشير إلى أنه يرى ما لا يرى ويسمع ما نتكلم ويزور أبناءه فى الأعياد ويغضب لما يؤلمهم ويفرح لما يسرهم وأن الميت لم تنته صلته بالحياة .

وقد وظف الشاعر بعض البكائيات الشعبية مصورا حالة الشعب لفقد أبنائه خاصة الرجال فى مسرحية (آه ياليل يا قمر) ، فقدان الرجل شىء هام ومؤثر فى البيئة الشعبية وأقصى درجات الفقدان هى فقدان الأب ، والبكائيات تؤكد على الأحداث الاجتماعية ، لذلك فهى تصور مدى الجزع والملل الذى يمكن أن يعيب النظام الأسرى فى حالة فقدان رب العائلة أبا أو زوجا أو أبنا كبيراً تتصور البكائيه فقدان لساريه ذات العلم ، وإبداء الحسرة على الدار التى أصبحت بلا ريس وهذه المعانى تنبع من ارتكاز العائلة فى معاشها على عميدها .

لذلك تجد بهية وهى تنعى أباها وتوصف مدى الضعف الذى وصلت إليه بوفاة أبيها فتقول .

وإن لبسونى الخلخال أبو مية
اللى ببوها لتعيش قوية
وإن لبسونى الجوخ ما أريده
أريد أبويا ومسكتى فى إيده
يا للى ببوكى ما تعديش جنبى
لتقولى أبويا تقلعى قلبى

وهذه البكائية ذات الأصل الشعبى يصور بها الشاعر هنا مدى حزن بهية على فقدانها لأبيها ، وكيف أن الفتاه تحتاج لأبيها .. وفى موقف آخر من المسرحية نفسها (آه ياليل يا قمر) فبعد ما يقتل الرجال فى المصانع نجد الشاعر يصور نساء القرية جالسين منتشرين فى أركان المسرح كل يعدد على فقيده .

امرأة : دارنا وسيعه وبابها كويس
يا ميت ندامه صبحت بلا ريس
يا دارنا لا نطر عليكى شاشى
يا لى خلاصك بيخوف الماشى

الثانية : تبكى عليه الناس
وتنادمه الخيه تقول عـ الراسى
كبدى عليك يا شاب يا منعاز
وحياة شبابك شاربه عليك الكاس

وهكذا يثبت لنا شاعرنا إلى أى مدى استطاع أن يمثل الأغنية الشعبية كفن من الأدب الشعبى وأن يستفيد منها شكلا ومضمونا ويوظفها باقتدار فى كل المواقع التى احتاج فيها ببساطتها وعمق معانيها .. فليرحمه الله .



عبد اللطيف زيدان

الظلمة تكتنف الاركان . يحاول جاهدا أن يتعرف على مكانه المنشود . أين المارة ؟ هل أقفرت الطرق ؟ . ازداد احساسه بالبرودة عن ذى قبل . توقف رذاذ المطر . تبا لهذه الزيارة الملعونة . هل أضربت الفوانيس عن العمل ؟ . ينبعث قليل من الأضواء الخافتة من بعض النوافذ فتملأ الجو بالخيالات والاوهام . شعر بأقدام خلفه ؟ يملأ ضجيجها أذنيه . إن الصعود الى القمة ليس بالأمر الهين ، لا بد من اقدام ثابتة . هذه النجوى التى تنبعث من بعض البيوت تدغدغ احساساته . حين عرفتك وأنت تخطرين فى زيك الفضفاض كملاك قرّ رايه على النزل إلى عالم البشر ليشدهم الى عالمه النبيل ، حين عرفتك يومها ـ زهرة غصن فى روضة حسن ـ وزميلتى فى العمل تقدمنى إليك ؛ دغدغنى حديثك الباسم الهامس ملء القلب والعين ، آه كان طريقنا دائما تضيئه الانوار . تبغضين الظلام تفرغين من الليل . هل قبضته أمك وأبيك هى السبب ؟

استبشر خيرا بهذه الاقدام . توقف يستطلع . توقفت الاقدام . مشى مرة أخرى مشت الاقدام . . . دائما هو المال . نخرج نجلس فى ظل شجرة حنون وارفة . نجتر الذكريات الحلوة . تجمعنا ضحكات رنانة . أقوم وأمشى . تمشى خلفى . أجرى ، تجرى خلفى . متمايلة القد قائمة النهد فقفز إلى مابعد السحاب تتشابك الايدى والقلوب . سأذهب إلى أبوابك ؛ تقلبنى . أضحك . أنتِ أشهى من ليل المنى . كم بنينا من قصور . . يقتلنى صمت أبيك ونظراته . يتوعدها . لن نخرج بعد اليوم دائما ، سو المال . قصة مكرورة . كم ذبح من اعناق . يزعق . بصمت . يطرق الأرض بكلتا قدميه . ارتجفت اعضاؤه ، أسرع الخطى الى أحد التقاطعات . أراد أن يعدو . لمح احدهم وقد برقت عيناه فى قلب الظلام . يكره هذه القطط التى تعبث فسادا فى سلم منزلهم . عيونها تبرق ، وقلبها لا يعرف الخوف . كم حاول أن يضرب احدها فتهاجمه بذيلها الطويل ، وصوتها الوحشى المكتوم . انصرف بقوة عن هذا الاتجاه . جرى لمح شخصا آخر فى المواجهة . كلهم عيونهم تلمع فى الظلام . لن أنسى مشهد الجرذ الصغير ما حييت . يجرى فى الشارع قططهم كثيرة ودائما جائعة حاصرته ، قتلته تلك العيون الممجية . استسلم . تجمعت القطط الثلاثة حوله . لا يعرف لمن كانت الغلبة اتجه إلى أكثر من طريق . لا يعرف لماذا يعدو لكن شيئا ما كان يدفعه إلى الهرب من هذا المكان . كانوا رجالا اقوياء يرتدون ازياء غريبة تعوقهم عن الحركة لكنهم خفاف فى العدو . ياعروة بن الورد . هل صحبت تأبط شرا والأخرين ، وأتيت من عالم الموتى إلى عالم الاحياء ؟ خبرنى بربك . مامن مجيب سوى الهواء هبت رياح نتنة زكمت أنفه حاول أن يطردها . وضع يده التى أغرقها فى العطر قبل خروجه الى الشارع على أنفه وفمه . لكن رائحة النتانه نفذت إليه . أصابه صداع رهيب . هل يعقل أن يكون هو الذى نشر هذه الرائحة . تشم جسده . كاد أن يتقيأ جرى ، جرت الأقدام وراءه . فاجأه أحدهم من أحد النواصى . أمسك يديه بيد من فولاذ . ضخم الجثة كان . لحق بهما الآخران ، نفس الحجم . ثلاثة فقط لو كنت أعرف ! !

حاصرته رائحة النتانة التى امتزجت بعفونة غريبة . أصابه غثيان شديد وضع يده على أحدهم ليستند عليه ، انزلقت من شدة اللزوجة جرب الآخر فالآخر . تلوثت يده . نظر إليها وهى تقطر .

وضعها على أنفه . فقد السيطرة على نفسه . ظل يتقيأ ؛ بينما يرقبه الثلاثة دون مبالاة لم يتبين أى معنى لهمهماتهم . أعطاه أحدهم قرصا ما أخذه ولم يعقب . تلاحقت أنفاسه وهو يسألهم

ـ ماذا تريدون منى ؟
ـ نبغى مصلحتك . . فى نفس واحد
ـ من أنتم ؟
ـ لا تسأل .
ـ أتركونى وشأنى .
ـ بل ستأتى معنا .
ـ انا لااعرفكم .
ـ هذا لا يهم .

لعن الله كل الرؤوس . قالت سلوى إن اباها هو رأس العائلة . تظاهر بالاستسلام . مش معهم . وَىْ كأن الأرض قد انشقت وابتلعت كل المارة ! ! لابد أننى ذهبت خطأ إلى مدينة الموتى . حاول الصراخ . لم تسعفه حنجرته . تحشرجت انفاسه فاختلط شهيقه مرة أخرى بالرائحة النتنة فعاودته حالة القىء تظاهر فى النهاية بأنه يواصل القىء وأطلق ساقيه للريح .

انطلق الثلاثة خلفه وزعوا أنفسهم . بعد مدة ليست بالقصيرة أمسكوا به حاول أحدهم أن يضربه . منه الآخران . لم يدركم مضى عليه . زمناً ومسافة حتى وصل إلى هذه البقعة الفسيحة . دفعاه إلى السلم هبط درجاطويلا تحت الارض أخذ يحصى الدرجات واحدة واحدة . شاهد مجموعات من الناس يتهامسون كثيرا مع بعضهم البعض . رأى آخرين يسيرون بسرعة مذهلة دون أن تنبس شفاههم بكلمة . لم يمعن النظر فى ملامحهم . زكمت أنفه تلك الرائحة الكريهة مرة ثالثة . دخل عدة أبواب ؛ حتى ألف نفسه وحيدا أمام رجل أصلع الرأس هائل الحجم . هم أن يتقيأ . أرسله حارس المكتب إلى الحمام . بعد أن أفاق تأمله الاصلع ببرود ، وقال بعد مدة طويلة :

ـ لقد اخترناك عضوا فى المؤسسة
ـ . . . .
ـ مؤسسة الأعضاء المتطورة .

ـ ليس لى شأن بهذا . ثم إننى لا أطلب عملا .
ـ لا يهم إنه بجانب عملك اعتبره عملا إضافيا .
ـ . . . .
ـ بل سيكون لك
ـ . . . .
ـ إن أولادى معجبون بك وبأعضائك . رشحوك لشرف العضوية .
ـ اشكرك ولكن هذا لن يحدث .

كاد صبر الاصلع أن ينفد وهو يحاوره . مرة يرغبه ومرة يرهبه ، والآخر يجادل بإصرار . لما استيأس ترك مقعده ، وذرع الغرفة جيئة وذهابا وهو شارد اللب . وقف فجأة . وصفق بيديه . جاء على الفور خمسة من العماليق . أشارلهم قيدوه إنهال الأصلع عليه ركلا ولكما . خارت قواه . بعد فترة ، طلب له كوبا من العصير ، وأخذ يعتذر له . قال أخذ الخمسة :

ـ انك ستعمل مع رأسنا ستصبح من أولاده .
ـ هب أنى وافقت ما الذى يمكن أن أفعله .
. . . انفرد به الاصلع مرة أخرى . . .
ـ سأريك على هذا الجهاز نموذجا لرجالى ، وآخر لشخص عادى ، حدثنى بما تراه .
ـ . . . . ، . . . . قد يكون ذلك مصادفة أنا لا أعلم
ـ إن ما قلت هو الحقيقة . فأنت ذكى .
ـ وما مغزى ذلك ؟
ـإن مؤسستنا تنتقى اعضاءهـا بـإتقـان إن عينيـك واسعتـان ، وأذنيـك سليمتان . لكن هذا لا يكفينا ،لدينا اطباء ماهرين سيقومون بتوسيع عينيك وتكبير اذنيك .
ـ أى ليلة سوداء هذه ! دعنى وشأنى . أأصبح حقل تجارب ؟
ـ لا تقاطعنى مرة أخرى وإلا حطمت فكيك . نحن نعثر على ضالتنا بشق الأنفس أيها الأحمق ؛ إن وجهاء المدينة من أولادى أنا ـ أنا الذى أصنعهم سترى وتسمع مثل رجالى وربما افضل .
ـ إنكم ستشوهون مظهرى .
ـ الم أقل لك إنك احمق . لن يرى أحد هذه الأشياء سوانا .
ـ وماذا بعد ؟
ـ بعدها عليك فقط أن يقص عَلىّ كل غريب تصادفه عيناك وأذناك .
ـ هذا تجسس .
. . . . قام الأصلع من مكانه مرة أخرى ليضربه . استبد به الرعب . اعتذر عما بدا منه . ثبت الرجل عينيه عليه مدة من الوقت لا تنبس شفتاه بكلمة عاود الكلام بهدوء وتؤدة . . .
ـ أقول أغرب ما ترى وتسمع نحن نكتب موسوعة العجائب لنهديها إلى البشريه .
ـ وإذا قبلت .
ـ الدنيا كلها تحت قدميك . .
ـ لا بأس .

مضى وقت غير قليل وهما يتحدثان . طرق أحدهم الباب وأخبره بأدب أن حجرة العمليات جاهزة . اقتاده بعضهم . مذعورا كان . يترنح بين الاركان وتملكته هواجس شتى تمنعها صلابة الجدران . الضوء الخافت يخيم على الحجرة . برقت فجأة إبرة المخدر فى يد الطبيب . ازداد هلعا . لو قاوم أكثر ! . أين المفر ؟ الصمت يلف المكان والصمت أرملة الجمال . تساقط كل شىء كسفا . اختلطت كل الأرقام وتداخلت الحروف ، فلا معنى للأشياء . تطارده الأشباح . فى غيبوبته يقابله شبح واحد لا يلبث أن ينشطر الى شبحين . كانت ملامح الشبح مألوفة لديه لكن من هو ؟ لا يدرى .

سويعات قليلة فكوا بعدها الضمادات عن عينيه وأذنيه . استراح قليلا . هنأه الأصلع وطلب منه كثرة زياراته . سار فى طريقه على عجل ووجل . تحاشى أن يراه الناس . دخل المنزل واضعا منديلا يخفى وجهه . سألته أمه ما الخبر ؟ أجابها بأنه متوعك قليلا وأخفى وجهه فى السرير . أصرت أن تراه . جاء أبوه واخواته . خشى تعقد المسألة . لاحظ أن أحدا لم يعلق على طول أذنيه وجحوظ عينيه . دهش ، وفرح . سرى الاطمئنان فى جسده . عاد يضحك مع أمه ويمازحها وهى ترقبه . ما عاد للضحك معنى فضحكك الآن تفكير ! حدثته بأن قلبها مشغول عليه . طمأنها . استلقى على ظهره ونام حتى الصباح . لم يذهب الى عمله . تناول إفطاره . وقف يطل من نافذة داخلية فى مسكنه . أرهف أذنيه قليلاً . راعه أن يسمع حديث « أبو كرم » الذى يقطن بعد منزلين منها . نظر فى المسكن المقابل ؛ وجد نافذة مغلقة . حدق النظر فيها . وجد أنه لا يرى الأشياء البعيدة فحسب . بل يرى ما يحدث خلف « شيش » النوافذ يالهول المفاجأة إنها جارتهم « أم محسن » . . . . مع « جودة » الميكانيكى . الكلب . . إنه متزوج من امرأتين . . . . أرهف أذنيه أكثر . سمع زوجها يعود مبكرا يسأل أمه عن مكان زوجته . قالت له : لا أدرى . عادت « أم محسن » إلى منزلها . نهرها زوجها . لم تأبه . قال لها . إن جودة « يذهب بنا إلى السينما ليعابثك ! . إننى أراه فى الظلام . قالت له ولماذا تقبل الذهاب معه ؟ قال : إننى لن أذهب . وسأضربك . قالت عليك بضربه هو .

. . . . . . أتى جودة قبل المساء . طرق الباب . اتجه مع زوجته فى رفقته الى السينما ! .

ذهب إلى المؤسسة . حدث الأصلع بما رآه . سر الرجل منه . أعطاه مالا وهدايا قيمة . أخبره أن الأمر سربينهما وعليه أن يخبره بكل ما يراه .

تكررت زياراته للمؤسسة . ارتفعت معنوياته . ساعدته المؤسسة فى أمور حياته . كبرت هامته بين الناس . أدرك أن قدراته تقصر عن طموحاته . صادق الأطباء . رأى هناك آفاقا . . . . يجب أن يجوبها . طلب منهم إجراء عملية تمكنه من الرؤية لأسفل أو أعلى دون أن يحرك رأسه . أجروها له . زاد نشاطه وهمته عن ذى قبل . قوى مركزه فى المؤسسة .

منتصف الليل . . . . وقف فى الشرفة رأسه إلى أسفل وعيناه الى أعلى . شاهد « صبرى شموس » فتوة الحى فى حجرته فوق السطوح يستقدم ضيفا غريبا . حدق بصره . رأى صبرى شموس يلبس ثياب امرأة ويتحدث بلهجة أنثوية . . .

ذهب فورا إلى المؤسسة طلب إيقاظ الأصلع . قص عليه ما حدث . أهدوه ميدالية ذهبية تقديرا لكفاءته . طلب من الأطباء تحت إلحاح ؛ أن يجروا عملية أخرى يرى بمقتضاها الأشياء يمنة ويسرة دون أن يحرك رأسه ، وأن يستطيع تحريك أذنيه للأمام وإلى الخلف . أجروها بعد لأى خوفا عليه ازداد نشاطه وهمته أكثر قوى مركزه أكثر . نقم عليه الكثيرون ممن لم ينالوا المراكز التى تبوأها فى مدة وجيزة . اختارته المؤسسة بعد فترة ليحل محل الأصلع . أمر الأطباء أن يفكروا فى عملية له يرى بعدها ما يحدث خلف رأسه . رفضوا الفكرة . سجنهم . أتى بغيرهم .

. . . . دخل غرفة العمليات . عاد جحيم الرائحة الكريهة ليملأ أنفه . قاوم بكل قوة شعور القىء . أمر بتعقيم الحجرة من جديد ونثر العطور فى كل شبر وسط دهشة الأطباء والممرضات . تقيأ أكثر من مرة . خارت قواه . الصمت يلف المكان والصمت عشيق الظلام . برقت إبرة المخدر فى يد الطبيب . كاد أن يفقد إحساس الثقة الذى تولد داخله مؤخرا . تساقط كل شىء ، اختلطت الأرقام من جديد . غاب فى الأحلام . غابت الأشباح أين الجيد الذى تتمناه الغيد ؟ سلوى . . . أين المفر ؟

رفع الأطباء الضمادات عن عينيه وأذنيه . كان الظلام حالكا ولا صوت هناك ؛رغم فرقعة الآلات وشدة الأضواء . . . .
طلب ورقة وقلما . كتب فيها العبارة التالية . . . .
« برغم أى شىء فلابد أن هناك طرقا أخرى سيتفق عنها ذهنى لخدمة المؤسسة » .

لقاءات فكرية
بين المعرى والخيام

د. عبد القادر محمود

من هنا انزلق المعرى ، فحكم على الأديان بأنها ظواهر اجتماعية كما ستقول بعده بقرون مدرسة أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧م) الوضعية وروادها الكبار أمثال دور كايم (١٨٥٨ - ١٩١٧م) . ولو قال المعرى كما قال سمعان السامرىّ (توفى بعد المسيح بقليل) : إن الأديان واحدة والأنبياء شخص واحد يمر عبر الزمن بأسماء مختلفات ، لأراح نفسه فى فلسفة موحدة ، ولو قال كما قال ابن عربى (٦٣٨هـ) بعده بوحدة الأديان عن طريق وحدة الوجود لأراح قلقه ، لكن المعرى لم يتجاوز نظام المادة ولم ينفذ من الأغراض المتباينة إلى الجوهر الواحد ، لأنه خلط بين النظام المادى والنظام العقلى ولأنه اعتقد أساسا أن الروح مادة أو أنها نار تخمد مع الجسد ، وما دامت الأرواح تفنى مع الجسد فلا بعث لأنه لا دليل إلا على الفناء فقط :

خذ المرآة واستخبر نجوما
تمر بمطعم الأرى المشور
تدل على الحمام بلا ارتياب
ولكن لا تدل على النشور
قلّمت أظفارى تارةً وما جسدى
إلا كذاك متى ما فارق الروحا
لا حس للجسم بعد الروح نعلمه
فهل تحس إذ بانت عن الجسد

ثم ماذا ؟ ثم يقول محاججا الله سبحانه مؤكدا أنه ليس فى الإمكان أسوأ مما كان :

ريب الزمان مفرقّ الألفين
فاحكم إلهى بين ذاك وبينى
أنهيت عن قتل النفوس تعمدا
وبعثت أنت لقتلها ملكين

وما دام الجبر كلمة القضاء والقدر المنبثة فى كل أمر ومع كل نفس ونفس ، وبكل نبضة وخفقة ، فلا مسئولية ولا تبعية ولاجزاء حتى ولو كان هناك بعث :

تحطمنا الأيام حتى كأننا
زجاج ولكن لايعاد له سبك
وما فسدت أخلاقنا باختيارنا
ولكن بأمر سببته المقادر
ما باختيارى ميلادى ولا هرمى
ولا حياتى فهل لى بعد تخيير ؟)

ثم ماذا يا أيها العلاء ؟ وإذا كان الأمر كذلك وإذا صح البعث بأية صورة فإن محاسبة مرتكب الكبيرة أو معاقبته ظلم وأى ظلم ؟

إن كان من فعل الكبائر مجبرا
فعقابه ظلم على ما يفعل
والله إذ خلق المعادن عالم
أن الحداد البيض منها تجعل

وإذن فلا لوم على الانسان ، وإنما اللوم .. كما يزعم على الخالق سبحانه :

جبلة بالفساد واشجة
إن لامها المرء لام جابلها

ويرى المعرى أنه قد جدف تجديفا ربما كان فى نظر عقله أمرا عاديا ، لكنه فى نظر الدين أمرا بالغا جد الخطورة ـ يرى المعرى هذا ، فيعلن لا أدريته من جديد .

أنا أعمى فكيف أهدى إلى المنهج والناس كلهم عميان
أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهادى أن ظن وأحدسا

وبصير الأقوام مثلى أعمى
فهلموا فى حندس نتصادم

لكنه يدرك أن سير حل بلا دين ولا دنيا :

رحلت فلا دنيا ولا دين نلته
وما أوبتى إلا السفاهة والحمق

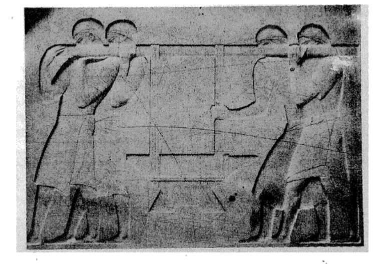
ولهذا فإنه حين يحس أن رجليه قد جنحت به إلى درجات القبر يقول مستغفرا :

خلنى يا أخى أستغفر
الله فلم يبق إلا الذماء
إذا كنت من فرط السفاه معطلا
فيا جاحد اشهد أننى غير جاحد
أخاف من الله العقوبة آجلا
وأزعم أن الأمر فى يد واحد
فإن رأيت الجاحدين تقودهم
ندامتهم عند الأكف اللواحد

وحتى لو كانت هناك عقوبة فإن ظنون المعرى بالله حسنة وهو راض بحكمه حتى لو أدخله النار ألف سنة .. فهل يسخر المعرى ؟ أم يفتعل ؟ أم يبتهل ويستسلم على عجز أيضا ؟

ليفعل الدهر ما يهم به
إن ظنونى بخالقى حسنة
لا تيأس النفس من تفضله
ولو أقامت فى النار ألف سنة

وقد جمع المعرى بين فكرتين متناقضتين فى مذهبه العقلى المتأرجح بين اليقين الحائر واللاأدرية الحائرة ، فعلى الرغم من أنة يبدو جبريا ممعنا فى الجبرية ، وعلى الرغم من أنه يؤمن بأن أقوى ما فى الإنسان بما هو إنسان أهواؤه الطبيعية ، لا ضميره الفطرى بدليل نزوعه إلى الشر فى جبلته الأود :



وجبلّة الناس الفساد فضلّ
من يسمو بحكمته إلى تهذيبها
من وسخ صاغ الفتى ربه
فلا يقولن توسّخت . . .

-- رغم هذا فإنه يؤمن بقوة الضمير الفطرية التى يمكنها أحياناً أن تتغلب على طبيعة الأهواء البشرية فيصبح الضمير أقوى ما فى الإنسان لا أهواءه ، ومن هنا يكون السلوك الحسن نتيجة الصراع بين الأسمى والأدنى بين الأسمى بقيادة الضمير والأدنى بقيادة الأهواء ، فإذا تغلب الضمير كان الفعل الخير مجردا لذات الخير أما إذا تغلبت الأهواء كان فعل الخير للمنفعة الشخصية أو للمصلحة الذاتية .

وقد خرج المعرى من هذه النقطة برأى نجده فى فلسفة أرسطو قديما وكانط حديثا . هذا الرأى هو أن اللذة التى يجدها الإنسان فى الخير ليست غاية الفعل ولا هى مبدأ من مبادئه لأنها تنقلب إلى ألم ، وقد تولد لذة لحظة ، شفاء عمر يملؤه المرض والندم والعار . والذين يدينون بالمذهب الطبيعى فى جانبه الغريزى الذى يرى أن أقوى ما فى الإنسان غرائزه لا عقله أو فطرته ــ هؤلاء لا يعرفون لأنفسهم هناء لأن اللذة كما يقول المعرى متغيرة وهى لن تخلد صعلوكا ولا ملكا :

إن ترسل النفس فى اللذات صاحبها
فما تخلّدن صعلوكا ولا ملكا

وكما أن اللذة ليست غاية الفعل ، فكذلك المنفعة ، لأنها مشروطة ، وهنا مدخل فلسفة كانط ، الذى نجده عند المعرى فى كرته ، التى جمعت بين رأى أرسطو وكانط فى فعل الخير والواجب . وصحيح أننا كما يقول المعرى قد نفعل الخير لأنه يجر علينا نفعا فنفعله لأن له ثمرة لذت فى المطعم وتضوعت لمن تنسّم ، وحسنت فى المنظر والمتوسم وجاوزت فى العظم ، ونفعله لحسنه فى المسامع ، ونفعله لنكسب ثوابا عند الله) لكن الخير والمنفعة أمران مختلفان ،وإننا لنجد المنفعة فى لذة الدنيا قد وفرت للأشرار أكثر مما وفرت لأولى الفضل الغرباء ، وكثيرا ما تولدت المنفعة من شر :

ولا لون للماء فيما يقال
ولكن تلونه بالأوانى
وفى كل شر دعته الخطوب
شواسع منفعة أو دوانى
وجدت الشر ينفع كل حين
ومن نفع به حمل الحسام

فلو كان معنى الخير مطابقاً لمعنى المنفعة لما ولد الخير إلا نفعاً ولما ولد الشر إلا مضرة ، فالخير إذن ليس فى اللذة ، والخير إذن ليس فى المنفعة بل هو مستقل عنها .

وإذن يجب أن يطلب الخير لذاته لا لنفعه ، والأخلاق فى نظره لا تفعل رغبة أو رهبة بل هى ذاتية مثالية ، والعقل فى العاقل إنما يفعل الخير لأنه خير ، ولأنه جميل ، ويبتعد عن الشر لأنه شر ولأنه قبيح ، والعاقل إذن هو الذى يفعل الواجب للواجب كما سيفلسف ذلك على عمق كانط . يقول المعرى :



فلتفعل النفس الجميل لأنه
خير وأحسن لا لأجل ثوابها

ويقول لنفسه ولنفس كل إنسان عاقل :

تَـوَخَّىْ جميلا فافعليه لحسنه
ولا تحكمى أن المليك به يجزى

ثم ماذا؟

فنزه جميلا جئته من جزاية
تؤمل أو ربح كأنك تاجر

ويخرج المعرى من هذا ليؤكد أن الخير ليس خيراً حقيقياً إلا إذا كان خاضعا لحكم العقل وهو جالب الرحمة عند المسير والارساء :

فإذا ما أطعته جلب الرحمة
عند المسير والارساء

وعلى هذا الأساس لو اتبع الانسان عقله لما لقى فى دنياه إلا الخير . وهنا نسائل المعرى الذى اتبع عقله فجلب له الضر والشقاء وأكد له أن الحل الوحيد لمشكلة الوجود هو ممارسة الموت . . نسائل المعرى كيف يحل لنا هذا التناقض الواضح فنجد أن المعرى لا يعدم الجواب حين يؤكد لنا أن العقل يولد الحزن والألم وأن الجهل يولد الرضا والقناعة ، كما يؤكد أن الله وله علو المكان قد جعل الشر غريزة فى الحيوان ، فأبعدهم من الشرور أقل حظا من المعقول هذا يدل على أن ازدياد القوة المدركة عند الحيوان يقربه من الشر ويزيد شعوره بالألم . ولا شك أن المعرى سابق لشوبنهاور (Schopenhauer) (١٧٨٨ - ١٨٦٠م) فى اعتقاده أن للشعور بالألم درجات فالجماد لا يحس بالألم والنبات يكاد يكون عديم الحس . أما الحيوان فإن درجات شعوره متفاوتة فكلما كان أرقى ، كان شعوره بالألم أشد ، وكلما كان أدنى كان شعوره بالألم أخف .

ومن هنا نجد أن المعرفة عند المعرى مدخل الشقاء ومن الجهل إذن أن يطلب الانسان العلم مادام العلم كذلك وإذن فالخسران المبين للعلماء أمثال أبى العلاء :

إذا علميَ الأشياء جرّ مضرة
إلى فإن الجهل أن أطلب العلما
فهمُ الناس كالجهول وما يظفر
إلا بالحسرة الفهماء
إذا كان علم الناس ليس بنافع
ولا دافع فالخسّر للعلماء

لكن ماذا فعل المعرى فى هذا الاشكال العقلى ؟ لقد حل «شوبنهور» نفس الاشكال بالتضحية حتى بالعقيدة حين دعا إلى تحطيم الارداة الانسانية والتحرر من الإرادة الكلية العمياء فماذا فعل المعرى ؟ الواقع أنه عاش يمارس الموت فى سجنه الذى أراده وحرمانه الذى ارتضاه وعاش يدعو إلى قطع النسل بادئا بنفسه مباركا دعوته للبشرية لتفعل فعله كحل نهائى حاسم لمشكلة الشر والألم والحياة . ويبدو واضحا أن المعرى قد قتل فى نفسه طبيعته الغريزية أقوى ما فى الإنسان كما يقول أحيانا ، أو قتل بمعنى أدق إرادة الحياة فيه فشارك إلى حد كبير « شوبنهور » على طريقته هو ، وإن لم يشاركه فى الدعوة إلى التحرر من الإرادة الكلية العمياء على وجه العموم .

لقد سار المعرى فى ركب أفلاطون أكثر مما سار فى ركب «شوبنهور» فأكد أنه لاخلاص للنفس من سجنها الجسدى المحتشد بالشرور إلا بممارسة الموت حتى تحين ساعة الخلاص الأكبر من قيد الجسد وفيه يكون التحرر الأكبر والسعادة الكبرى . لكن المعرى عاد يتساءل لماذا فعل الله هكذا بالنفس ؟ لماذا أهبطها إلى الجسم ، لماذا سجنها فى قفصه ، ولماذا كتب عليها الشقاء والألم والعذاب ؟

ويعود المعرى من رحلة الأخيرة أشد ما يكون جراحا وآلاما لأنه لم يجد من عقله ما يطمئنه وإذن فليستسلم وليستعن بنور الله ؟ لكن ما الطريق إليه ؟ هل العقل مرة ثانية ، وثالثة وأخيرة وإلى الأبد : العقل العقل العقل ؟؟!!!

لا حل إلا بممارسة المثل العليا من وراء ممارسة الموت . وقد وجد المعرى أن أقوى مبادىء المثل العليا مبدأ الرحمة ، وليس بالناس فقط بل بالنسبة لكل الكائنات ، وهنا يدخل المعرى فى المنهج الذى سلكه شوبنهاور وغيره فى دعوتهم إلى الغيرية كحل لإشكال الفردية .

والمعرى قد أعلن من قديم رفض هذه الفردية حتى إنه لو سمح له وحده بدخول الجنة من دون الناس لرفضها :

ولو أنى حبيت الخلد فرداً
لما أحببت فى الخلد انفراداً

لكنه قد اعتزل الناس فى الدنيا فكيف يكره الوحدة حتى فى الجنان ويرفض الجنان من أجل الوحدة ، لو أتيح له أن يكون فيها وحده ، ثم يناقض دعوته فى الدنيا بالعزل والسجن بعيداً عن الناس ؟ وعن الحياة ؟

الواقع أنه اعتزل الدنيا والناس لأنه وجد أن مذهبه لن يتحقق فى الدنيا وفى الناس ، وهو فى الوقت نفسه قد انتقم من نفسه ومن الناس فى نفسه كصورة عاقلة متعقلة للحقيقة الغريبة ، ثم رسم خطته ومارسها على أساس مخطط الرحمة ، ذلك المخطط الذى يؤكد أن تحرير برغوث حقير تافه أفضل من درهم تعطيه لمحتاج بائس :

تسريح كفك برغوثا ظفرت به
أبر .... من درهم تعطيه محتاجا

وقد بدأ مخططه بقوله الذى أكد فيه مذهبه :

بنى الدهر مهلا إن دمعتُ فعالكم
فإنى بنفسى لا محالة أبدأ

ومن الواضح أن شعوره بالرحمة أقوى مظاهر تشاؤميته القاتلة لأنه حكم على الناس بأن جبلتهم فاسدة لكنها غير ملومة . ثم عاد فذمهم وذم نفسه فيهم ، ثم وجد أنه لا حل للاشكال إلا بالإنتقام من نفسه بوأد طبيعتها ودعا الناس إلى ذلك ولما لم يجد صدى على الاطلاق لدعوته حكم على نفسه بسجن آخر غير سجنها الجسدى ، وأعلن رسالته من السجن بأنها الرحمة والرحمة لكل الكائنات ولو أنها جاءت عن طريق قتل هذه النفس بوأد طبيعتها وإرادتها .

هذا هو ما فعله المعرى فماذا فعل صاحبه الخيام من بعده . وقد خاض غمار اللجج العارمة وعاش فكره مثله يهاجم المذاهب والأديان ويؤكد الجبرية ملغيا من ورائها المسئولية والتبعية الاخلاقية ، منكرا من وراء ذلك مثله ، فكرة الجزاء والحساب ، متطلعا مثله ، إلى دين جديد من وراء العقل ، دين يسمو على المذاهب والأديان ، ويرتفع إلى مستوى المثل العليا الذى حلم به وتمناه .. فماذا فعل الخيام ؟



حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان هذا الرجل صاحب الجلباب الأبيض الناصع والطربوش ، وصاحب الابتسامة اللطيفة والوجه الوديع السمح ، والصوت المهذب الرقيق ، هو ملك الصحافة فى القاهرة فى الجيل الماضى .

الحاج سيد موسى .

لم يكتب أحد من الذين شارك فى صنعهم من نجوم الصحافة سطراً واحدا عنه ، ولم يعرف أحد من القراء شيئا عنه لأنه كان من الرجال الذين يعملون من وراء الكواليس ، ولولاهم ما وجدت خشبة المسرح ، ولا ظهر عليها النجوم .

كان رجلاً من أبناء البلد من حى عابدين . اجتمعت فيه خصال ابن البلد الحقيقى فى الشهامة والنجدة والشرف والكرامة .

من شاء أن يصدر مجلة أو يطبع كتابا كان يبحث أولا عن الحاج سيد موسى لأن عنده الورق . . وعنده أيضا الخبرة والقدرة الخارقة على تقدير قيمة المشروع.فإذا قال إنه سينجح يجب عليك أن تصدقه وإن قال إنه لا ينفع فحذار أن تكذبه .

هذا الرجل تاجر الورق كان من كبار المغامرين الذين يؤمنون بالمبادىء أكثر من حبهم للمال مع أنه تاجر يحسب حساب الربح والخسارة وهذه هى إحدى عجائبة النادرة .

ولو أنك رأيته أمام عينيك فإنك لن تصدق أن هذا الرجل صاحب الجلباب الأبيض الناصع يستطيع محاربة حكومة حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقى باشا بكل قوته وجبروته .

والذين يكتبون تاريخ الصحافة لا يعلمون أن الحاج سيد موسى كان أحد بناة مجلة روزاليوسف بالتراث . . وعندما كانت الحكومة تصادر هذه المجلة وتحاول أن تخرب بيتها وتصل السيدة فاطمة اليوسف صاحبة المجلة على حافة الإفلاس ، كان الحاج سيد موسى يبتسم فى هدوء ويقول كلمته !

ــ ولا يهمك يا ست .

وكان يورد الورق لمجلته يعلم مقدما أنها ستصادر وأنه سيخسر أمواله .

ولكن . . وطبقا للحكمة الشعبية . . كانت روزاليوسف تكسب المعركة فى النهاية . وكان الحاج سيد موسى يسترد أمواله فى النهاية ثم يبتسم مرة أخرى ويقول لك :

ــ الشرف غالى . . الشرف لا يستطيع أحد أن يدفع ثمنه .

فإذا سألته :

ــ وما هو ثمن الشرف يا حاج سيد ؟

يقول لك :

ــ الفلوس تذهب وتجيء ولكن الشرف إذا راح فانه لن يعود . . . والفلوس لا تشترى الشرف . . ولكن الشرف يجلب اليك الفلوس وما هو أكثر من الفلوس . . . . راحة الضمير . كان هذا الرجل يسير فى هدوء وسكينة وتواضع لا يخطىء الطريق . . ولم يطلب لنفسه الشهرة ، ولم يتدخل فيما لا يعنيه ، ولم يبع ضميره بأى ثمن .

كان يمكن أن يحطم دور صحف كثيرة لو إمتنع عن توريد الورق لطبعها . . ورضى بأن يتقاضى ثمن الخيانة . . ولكنه كان يقول دائماً :

ــ ياسلام . . أنا أبيع شرفى . . يا ناس . . الشرف غالى .

«وعندما أوشكت جريدة البلاغ أن تغلق أبوابها بعد ثورة ٢٣ يوليو . . مع أنها كانت أول جريدة مصرية أيدت الثورة . . ولم يكن فى مخازن الجريدة ورق ليطبع عدد واحد منها . . وكان صديقنا الراحل محمد عبد القادر حمزة يكتب كلمة يوم كلمة وداع للجريدة التى اسسها والده العظيم عبد القادر باشا حمزة . . وكنت كل يوم أحمل رصاص حروف الرثاء من فوق رخامة المطبعة وألقيه فى الأرض . . واستمر الصراع أسبوعاً كاملاً . . والجريدة تحتضر . . وروحها تزهق مع روحنا . . ولكنها ظلت تصدر ساعة الظهيرة من كل يوم فى أيام الاحتضار . . وكان رجل مجهول يبعث إليها الورق كل يوم محملا على عربات الكارو . . وينزل ويتركه على الرصيف أمام ضريح الزعيم سعد زغلول . وكأنه يشهده على أن الجريدة التى أنشأها مصرية خالصة أيام ثورة ١٩١٩ توشك أن تموت فى ظل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . . وماتت جريدة البلاغ . . ومات الحاج سيد موسى . . ولم يتذكره أحد بسطر من ست كلمات فى صفحة وفيات عندما كان ثمن السطر عشرين قرشاً .

متحف الفن المصرى القديم الفرعونى

من الفن المصرى القديم

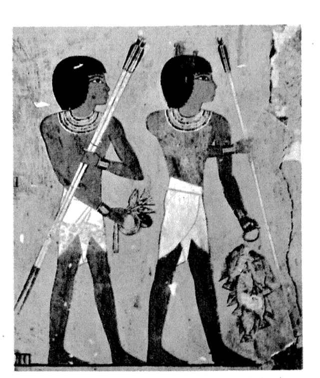
متحف الفن المصرى القديم الفرعونى



لوحة العازفات على الهارب (مقبرة نخت . الدولة الحديثة ـ طيبة)

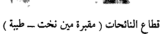


شاب يحمل غزالا (مقبرة منا ـ طيبة)

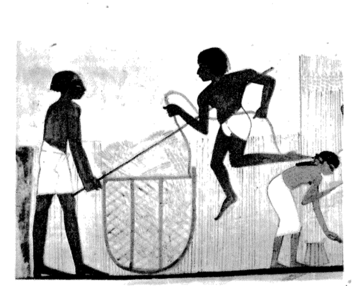


صبيان محاربان (مقبرة قن امن ـ طيبة)

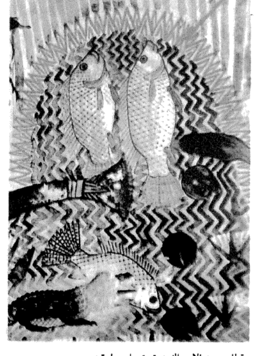



قطاع النائحات (مقبرة مين نخت ـ طيبة)

من الفن المصرى القديم .



قطاع الحصاد (مقبرة نخت ـ طيبة)



قطاع صيد الاسماك (مقبرة منا ـ طيبة)

سيرة الشيخ نور الدين

يرويها احمد شمس الدين

يرسمها محمود الهندى



الحلقة التاسعة عشرة

مرت أيام على هذه الليلة حين قرر نور الدين أن يجمع أكثر من خمسين رجلا من الرجال وأن يضرب ضربته فى ونتربلاس قال للشيخ محمد . .

ــ حناخد كل الأجانب من هناك ونعملها مولد والمرة دى ياسعد باشا وعبد المعطى أبو جبريل ييجو بتكون النهاية .

كان الليل فى آخره حين حاصر الرجال ونتربالاس . دخل معظمهم الفندق وبقى عدد قليل للحراسة الا أنهم فوجئوا بجنود فى الداخل كما حوصر الفندق من الخارج ، فلقد أدركت قوات الحكومة أن نور الدين لن يترك هذا الفندق دون أن يصنع شيئا به . دبرت له كمينا وانتظرته طويلا حتى جاءها بنفسه هذا اليوم . لم تدر معركة بين الرجال قوات الحكومة فقد عرف نور الدين ورجاله أنهم خسروا المعركة .

نقل الرجال إلى مركز البوليس فى الأقصر . كان المأمور الذى استقبلهم مصريا ، عبس وجهه . وارتفعت صرخاته . ثم سأل :

ــ فين نور الدين . .

خرج اليه الشيخ نور الدين . .

ــ انت حتتعدم . . . عارف يعنى ايه . .

طلب منه أن يتبعه وهو لا يتوقف عن الصراخ حتى دخل به حجرته ، وإذا بالرجل يتغير تماما . . . اكتسى وجهه رقة وأخذ يتكلم بحنان .

ــ ايه ده ياشيخ نور الدين ؟ . . . ايه اللى عامله ؟ . . انت مش عارف ان سعد باشا طلع ليه أسبوع على كل انتوا حتسافروا قنا الصبح . . . وربنا يعمل اللى فيه الخير . . . ومش عايزكم تتضايقوا من أى معاملة سيئة . . . أنا مش عارف أعمل إيه . . . ؟ سامحنى ياشيخ نور الدين . . .

خرج نور الدين ليدخل هو وصحبه فى زنزانة البندر .

قال نور الدين :

ــ يارجاله سعد باشا وكل اللى معاه رجعوا م المنفى .

هاجت الزنزانه بصرخات الفرح . قال نور الدين . .

ــ بتهيصوا ليه . . . ؟ ما أظنش المسألة انتهت . . . صدقونى . . . الانكليز كفره ولاد كفره بيلعبوا بينا . . . وأنا عايز أقول حاجه ان قعدنا فى السجن قعدنا . . وان خرجنا مش حنسيب السلاح . . . ودلوقت ناموالكم شويه . .

غير أن نور الدين لم ينم حتى الصباح فقد كان يفكر فى الكيفية التى يخرج بها الرجال من السجن ويعودون إلى اسلحتهم حتى يتحرر الوطن . ضاق بتفكيره فهو لم يجد الوسيلة للهروب من السجن فتح باب الزنزانة وأطل أكثر من جندى يسألونهم القيام والتوجه معهم إلى محطة الأقصر . .

سار الرجال مقيدين بالسلاسل إلى محطة الأقصر تحت حراسة مشددة ، وقد تجمهر عدد كبير من الأهالى حولهم والحراس يمنعونهم . . . وجدوا القطار واقفا فى المحطة . صعدوا اليه . وعيون الشيخ نور الدين شاردة تفكر فى مستقبل مصر ومستقبل الرجال . لم يشعر بالقطار وهو يتحرك . كانت عيناه تخترق الوادى الذى يقطعه القطار . الأرض مخضرة . . . الفلاحون يعملون . . . لكم يحب الأرض ويحب الناس .

أفاق لنفسه حين وقف القطار فى محطة قنا ، وقد طلب اليهم الحراس أن ينزلوا . . . كم كانت دهشته وهو يرى أهالى قنا متجمهرين لاستقبالهم والحراس يدفعونهم بعيدا . قال الشيخ نور الدين للشيخ محمد .

ــ والله ده يوم جميل ياشيخ محمد بلدنا فيها ثوره . .

ابتسم الشيخ محمد وقال :

ــ دلوقت بس عرفت ان بلدنا فيها ثورة يانور الدين . . . مهواحنا حطبها

ــ يبقى كويس . . . أهو الحطب بيشتعل . .

ذهب الرجال إلى المديرية . . . كانوا ينتظرون أياما طويلة . ربما فى ليمان طره وربما فى طوكر فى السودان . وفكرة الهروب بدت مستحيلة لنور الدين . أخذ الجنود نور الدين والرجال . وصنعوا لهم « فيش وتشبيه » ، ثم أوقفوهم صفا فحكمدار المديرية يريد أن يراهم .

كانت مفاجأة كبرى لهم أن يخبرهم الحكمدار أن السلطات قد قررت العفو عنهم لأن الثورة انتهت وانهم سيذهبون إلى بيوتهم وسيوضعون تحت الرقابة لمدة عام . وأن أى شخص منهم يقوم بأى عمل مشبوه سيحاكم وقد يعدم .

ارتفعت أصوات الرجال بالتهليل بينما هتافات شعب قنا المتجمهر خارج المديرية تصل إلى اسماعهم نموت . . . نموت وتحى مصر . .

قال نور الدين لنفسه لم نمت ولم تحى مصر بعد . . . أنا لا أرى شيئا تغير . . . فالوجوه الانكليزية مازالت تحكم مصر . . .

مر على الرجال . . . وحدد لهم موعد اللقاء فى الكهف بعد أسبوع من عودتهم إلى المنزل .

ذهب نور الدين إلى الكهف بعد أسبوع من عودته إلى منزله ليجد حصانا أبيض واقفا خارج الكهف . عرف الحصان جيدا فهو حصان شيخه الشيخ الطيب . دخل الكهف مسرعا . كانت مفاجأة له أن لم يجد أحدا فيه سوى الشيخ الطيب يؤدى الصلاة . . . قال السلام عليكم ثم وقف وراء شيخه يتبعه فى صلاته .

انتهى الشيخ الطيب من الصلاة بالتسليم ثم قال لنور الدين . .

ــ ازيك يانور الدين . . . أنت مستنى الرجاله . . .

ــ أيوه يابا الشيخ .

ــ وناوى تعمل ايه . .

ــ حنحارب الانجليز

ـ بمين . . ؟
ـ بالرجاله
ـ طب استنى . .
ـ أخذ الشيخ الطيب فى الذكر . . تبعه نور الدين . . . استغرقا زمنا فى الذكر حتى صلاة العصر . صلى الشيخ الطيب اماما ، وبعد أن فرغا من الصلاة نظر نور الدين فوجد بصيرى وسيد أبو حسين الزغابى ورفيقه يقفون خلفهما . قال سيد أبو حسين :

ـ السلام عليكم .

قبل يد الشيخ الطيب كما قبلها بصيرى . وقفت رفيقه صامته لا تتحرك فقد أصابتها الدهشة بالصمت حين رأت الشيخ الطيب . إنها تسمع عنه . . . وهذه أول مرة تراه . . . أى منحة يمنحها الله لها لترى هذا القطب العظيم ؟

قال الشيخ الطيب :
ـ اجلسوا . . هه يانور الدين لسه حتحارب . .
ـ أيوه يابا الشيخ . . . ححارب لحد البلد متتحرر من كل أجنبى .
ـ بمين يانور الدين ؟
أشار نور الدين إلى بصيرى وسيد أبو حسين ورفيقه وقال :
ـ بدول .
ـ دول ممكن يموتوا علشانك انت بس .

صمت الشيخ الطيب وقال :
ـ لم يئن الأوان بعد يانور الدين . . . لم يئن الاوان بعد . . . لا تقحم احبابك يانور الدين فيما لا يعرفون واصبر . . . فالأيام قادمة . . . سترى فيها الكثير . . . يانور الدين ستأتى أيام على هذا البلد يحكمها من لا يحبها ويقودها من لا خير فيه . . . سيأتى يوم يخاف فيه الاب من ابنه ولا يأمن الابن على نفسه من أبيه . . . سيخاف السائر فى الطريق ويخاف المقيم فى بيته . . . لا أمن ولا أمان . . . سيصبح الانتساب إلى هذا الوطن عارا وسبة يحاربكم الاعداء والاصدقاء . . . سيقنط الناس من رحمة الله ويظنون الا مخرج لهم الا بالموت أو الهرب . . . سيضيعون فى الامم تتخاطفهم وتستعبدهم . . . تأكل جهدهم بلا ثمن . . . ولكن رحمة الله كبيرة لن تتركهم . . . سيعودون صفا . . . يقفون جميعا ليصنعوا الحرية والامن بسلاحهم . . . سيصنع ابناء هذه الأرض التى تقف تحتها مالا يتصوره انسان . . . سيهزون الدنيا . . . سيكونون رحماء بينهم أشداء على اعدائهم عندها لن يحكم هذه الارض الا من يحبها . . . رجال ذوو عزم شديد . . . ضاع الخوف من قلوبهم . . . سيملأون هذه الأرض حرية وأمنا وحبا . . . اصبر يانور الدين أصبر .

بكى نور الدين . . . ارتفع نشيجه .
ـ شيخى .
رفع الشيخ الطيب يده إلى السماء وأخذ فى الدعاء :
ـ اللهم انى اعلم ان نور الدين حبيب اليك وإلى الناس اللهم قربنى اليك بحب نور الدين .
مد الشيخ الطيب يده إلى رأس نور الدين المطرقة وقال :
ـ لن تحتاجنى بعد الآن يانور الدين ستكون مفتى طريقنا فنحن نحتاج اليك .

دخلت منيره بالشاى إلى الحاجة رفيقة فأيقظتها من افكارها بينما ارتفع صوت محمود .
ـ يأمه خللى عزيزه وريا ييجوا . . يونس ومنوفى عايزينهم .

***

(٢١)

احتضن منوفى بصيرى حين وجده فى الحجرة ، وأخذ يعزيه فى الشيخ ، ويسأله عن احواله وعن السودان .

وقد خرج ابو المجد يونس من الحجرة ليجلس بجوار والده وقد تبعه دياب ابو محمد . عاد محمود إلى الحجرة ، وقد اخذت نظراته ، تتنقل بين بصيرى ومنوفى ويونس دون تركيز ، فهو تائه . . . يبحث عن شىء ضائع فى اعماقه لا يعرف ما هو ؟ فراغ فى داخله يشعر أنه يتسع ، وكأنه الفراغ المهتد بين السماء والأرض . توقفت نظرات محمود حين سمع صوت ريا فى الصالة تنادى منوفى .

ـ أيوه يامنوفى .
رد عليها منوفى .
ـ تعالى ياريا سلمى على بصيرى .
دخلت ريا وتبعتها عزيزه . فوقف بصيرى ليسلم عليهما . . . مد يده إلى ريا
ـ ازيك ياريا . . . ؟
ثم نظر الى عزيزة . . تركزت نظرته . . ظهر على وجهه انه يعانى . . . برزت تجاعيد الوجه صارخة حادة . . . مد يده الى عزيزة ، خرج صوته دافئا عميقا :
ـ مين . . . عطيات . . . إزيك ؟
ارتبكت الفتاة فهذه هى المرة الثانية التى تنادى باسم غير اسمها . خرجت كلماتها متقطعة :
ـ أنا . . . أنا عزيزة ياجد بصيرى .
جلس بصيرى على الكنبة ، وكأنما أسقط جسده ثم خرجت منه صيحة :
ـ مدد يانور الدين . . . مدد ياطيب
ثم غاب بصيرى بعيدا عمن حوله .

عاد بذاكرته إلى العام الخامس لنور الدين فى القاهرة وقد أخذه معه إلى جبل الميدوب فى كردفان ليأتى بالجمال . لولا عطيات ما قبل نور الدين السفر إلى السودان ، فرح نور الدين بالرحلة لأنه سيأتى بمهر عطيات ، اما بصيرى فقد اطمأنت نفسه . ستكون هذه الرحلة خير رحلاته كلها ، وسيعود بالجمال سالمة إلى فرشوط . حدد نور الدين موعدا للسفر صباح الخميس ، لم ينم ليلتها لقد كان على موعد حب مع زوجته .

كان نور الدين متعجلا الوصول إلى الميدوب وحين وصل دنقله كان على بصيرى أن يتوقف فيها ليعد لرحلة طويلة تستمر حوالى شهر . لم يكن امام نور الدين وجه للاعتراض ، فمكث فى دنقله يومين فى بيت صديق بصيرى وابن عمه على كرار .

أخذ نور الدين يتجول فى المدينة فى صحبة على ، يزور قبور مشايخها . كثيرا ما كان ينظر إلى الجبل يتأمله ويسرح فى عطيات وفى أهله وفى الساحة . يقف بجوار النهر ينظر إليه وإلى حركة مائه وقد حاصرته الجبال والصحراء ،

فبدأ كمن يقاوم فى سبيل الحياة ليصل إلى مستقره ومقامه الآمن فى الشمال . إنه سيمر قرب الساحة حاملا نفس هذا الماء الذى يراه .

لكم هو عظيم فى مقاومته ! وفى استقراره ! فهو مستودع السر الالهى الأعظم .

عاد نور الدين إلى منزل على وقال له :

ـ جدى أبو أمى عبد الرحيم أبو الشيخ كان قاضى قضاة السودان . . . مات فيها ، سمعنا انه اتزوج سودانية وخلف منها . . ياريت اعرف همن فين ؟

رد عليه على :

ـ السودان كبير . . . مليان ناس من لقصر ونواحيها والحجاجيه حتلاقيهم فى اماكن كتيرة فى السودان .

ـ تعرف لولا ارتباطات كتيرة لى فى مصر لكنت قعدت هنا طول حياتى . . . بحس إن النيل والجبل هنا بينادونى .

ـ أهى كلها بلادك يانور الدين .

دخل بصيرى وهما يتحادثان فقال وهو يضحك .

ـ ودى بلاد دى ؟

رد نور الدين متجاهلا تعليقه .

ـ ليه متعيشش هنا ؟

ـ عايزنى أعيش فى بلاد نم نم .

ـ والله بلاد حلوه .

لم يكن بصيرى يتصور أن يعيش فى دنقله . . . يبدو ان نور الدين كان يقرأ الغيب فقد اصبحت فيها بعد موطنه . ويدعو الله أن يسكن فيها جسده .

بعد غروب شمس اليوم التالى صلى نور الدين المغرب ثم ركب ناقة وقد ربط فى ظهرها ناقة أخرى تحمل الماء والمؤن ، كما ركب بصيرى ناقة ربط فى ظهرها جملا يحمل الخيام .

كانت الرحلة طويلة استغرقت سبعا وثلاثين يوما حتى وصلا إلى الميدوب .

تعرف خلالها نور الدين على عالم كبير . يذكر بصيرى أن نور الدين قضى معظم وقته فوق ظهر ناقته وهو يسبح لله ويتأمل ملكوته ، قال نور الدين لبصيرى : إنه رأى الله فى هذا الطريق .

بصيرى يصدق نور الدين فى كل ما يقول ، ليس لديه أى سبب يمنعه من تصديقه . كان نور الدين رحيما رفيقا به ، لم يكن نور الدين يعامله بهذه الطريقه من قبل ، شعر بصيرى نحو نور الدين بحب الأب .

كانت الميدوب قرية صغيرة . حدثه بصيرى كثيرا عن أهلها ، كان نور الدين ينظر إلى وجوه الأهالى ، أدرك أن هناك شيئا مكسورا فى داخلهم . لقد كان أهالى هذه المنطقة من أكثر الناس اعتزازا بحريتهم ، لم يسلموا هذه الحرية لأحد ، حتى للمهدى نفسه ، ثم كسرتهم إنجلترا ، كسر الله شوكتها . . . تمنى لو يستطيع أن يصنع شيئا لهم . ولكن كيف ؟ انجلترا فى مصر وفى السودان وفى الميدوب .

كان يريد ان يمكث مدة اطول فيها . . . تذكر عطيات آه يا إلهى . . . ليتها كانت معى . . . لا . . . فالرحلة شاقة عليها . . . هذا المكان بداية طيبة للعمل من أجل الله . . . ولكن فى الشمال مازال هناك أشياء لم تتم.تذكر الساحة وأجداده . . . قرأ الفاتحة لهم . . . بصيرى يتعجل الرحلة فقد جمع ثلثمائة وخمسين جملا . قسمهم إلى قافلتين الطريق لا تحتمل مسيرة هذا العدد الكبير من الجمال . استأجر من قبائل العبابدة عشرة سواقين من رعاة الابل ، وخبيرين للرحلة . جعل على كل قافلة خمسة سواقين وخبيرا . كان اتفاقهم أن يسير نور الدين مع القافلة الأولى بينما يتبعه بصيرى فى القافلة الثانية على مسيرة ساعتين وهى المدة الكافية للراحة فى الطريق ، وأن يلتقوا جميعا حين تشتد حرارة الشمس ويصعب المسير تحت اشعتها . كانوا يعقلون الجمال ، وينصبون الخيام ، ويقومون باعداد الطعام ، ثم ينامون بالتناوب ، خوفا من اللصوص .

مرت أيام عليهم قبل أن يدخلوا جبل العين توقف نور الدين انتظارا لبصيرى . فالطريق تبدو وعرة ، يصعب التحكم فيها . أخذ نور الدين يتأمل الجبل . إنه يصلح مكانا طيبا لقطاع الطرق . أدرك الآن جيدا أن شكوكه التى كانت تساوره فى الحاح بصيرى على اصطحابه فى هذه السفرة لها سبب واضح.العبادى اللئيم اتسرق هنا . . .

وصل بصيرى . فاستراح الجميع . . . ثم اخذوا فى المسير قبيل غروب الشمس . كان نور الدين قلقا على الجمال يخشى عليها الطريق وصعوبته . . . حاول جهده أن ينظم طابورها فلا تتزاحم فى المنعرج الضيق مما يؤدى الى إيذاء بعضها البعض .

كان يسير مع الجمال وقد ترجل عن جمله يتابع حركتها بنفسه ، حين أخذت السحب تتجمع وتتراكم ويسود لونها . بدأت أصوات الرعد تنذر بمطر غزير لن تستطيع الجمال أن تسير فى هذه الامطار ، فى هذا المنعرج الضيق .

قاد الجمال نحو منحنى ظاهر فى الجبل . أخذ يعقل مع الرجال الجمال بينما لم تمهلهم الأمطار حتى ينتهوا فأخذت تسقط بغزارة .

توقفت الأمطار عن السقوط وأخذت السحب تنقشع قرر أن ينتظر حضور بصيرى . مر عليه أكثر من ساعتين . لم يظهر بصيرى فى الأفق . ركب ناقته وانطلق مسرعا فى اتجاه قافلة بصيرى . سار بناقته اكثر من ساعتين ليجد بصيرى ورجاله مقيدين من أرجلهم وأيديهم مطروحين على الأرض وقد اختفت الجمال كلها .

لم ينتظر نور الدين وصول ناقته تركها وانطلق يجرى نحو بصيرى وقد أخذته المفاجأة . صرخ نور الدين :

ـ ايه اللى عمل فيك كده ؟

كان بصيرى يبدو مهزوما ، آلمت نظرته نور الدين فتغير وجهه ولبس لباس الأسد ، صرخ وهو يفك وثاقه .

ـ مين الكلب اللى عمل فيك كده ؟

كان الغضب قد أخذ من نور الدين كل مأخذ وهو يرى صديقه مسلوب الارادة عاجزا وقد فقد قافلته . أخذ يفك وثاق بقية الرعاة دون ان يغادره الغضب .

قال نور الدين لبصيرى :

ـ همن مشيوا إزاى ؟

أشار بصيرى إلى الطريق الذى سار فيه اللصوص أمسك نور الدين برقبة ناقته بيد وبعصاه باليد الأخرى وقفز على ظهرها ووجهها إلى الطريق

الذى أشار إليه بصيرى .

جرى بصيرى مع الناقة وهو يصرخ على نور الدين .

— بلاش تروح وراهم . . . دول كتار قوى ومش حتقدر عليهم . . .

كانت ناقة نور الدين تجرى وبصيرى لا يتوقف عن العدو وراءها .

— بلاش ياخوى . . . بلاش تودى نفسك فى داهيه .

رد نور الدين عليه بصوت جاف قاس .

— اسمع يابصيرى . . . انتو مش حتقفوا امشى بالجمال ببطء . . . وإذا ماجتش بعد يوم متستنانيش .

أرخى نور الدين اللجام لناقته ولكزها بعصاه فأخذت تجرى حتى عجز بصيرى عن اللحاق بها فتوقف وقد ظهر عليه حزن عميق .

أخذ ضمير بصيرى يؤنبه على إحضاره نور الدين فى مغامرة بهذه المطقة الموحشة . . . لقد كانت أنانية منه أن يأتى به إلى هنا .

وقف بصيرى حائرا وقد عاد إلى رجاله ، فأخذ ينظر اليهم لا يدرى ما يصنع لقد أخذته المفاجأة . . . فوجىء باللصوص يرفعون بنادقهم وراء ظهره وظهر رجاله ، والأمطار تسقط بغزارة . لم يكن يدرى ما يفعل فاستسلم لهم .

كانت لحظة مؤلمة وهو يرى جمال والده تغتصب منه ، ولا يستطيع حراكا فقد قيده اللصوص قيداً يصعب فكه . هذه تانى مرة يحدث له ذلك . ما الذى حدث لكردفان ؟ منذ أن دخلها الإنجليز لم تعد مكانا آمنا . تذكر نور الدين فربما أخذوا منه الجمال ، معنى ذلك ، أنهم جميعا هالكون إن لم تنقذهم قافلة قادمة .

القيد يرهقه . . . الشعور بالهزيمة . . . مرارة الاغتصاب تجتاحه . . . تملكه الشعور بالحقد والعجز معا . مشاعر تكفى لكسر الإنسان من داخله لقتله . . . حتى صديقه الذى جاء به لينقذه سيموت حتما .

استعاد بذاكرته صورة الشيخ الطيب . . . الضرير المبصر الذى يرى الحقيقة . . . لقد رآه يقدم لنور الدين ثلاث مرات بلا قائد يقوده . إنه يعلم أنه لم يأت لنور الدين بجسده فقد كان قابعا فى القرنة أما روح الشيخ الطيب فهى التى تحركت مسرعة لتأخذ بيد نور الدين حين عجز عن صنع شىء له .

لقد كان قبسا من نور يتحرك . . . ترى هل يأتى له الآن من ينقذه وينقذ نور الدين . صرخ وهو يحاول أن يحرك قدميه ويديه الموثقتين .

— يا طيب . . . يا طيب . . . الحقنى والحق نور الدين حنموت هنا فى الصحراء . . . حنموت . . . يارب الحقنا . . .

لم تأت النجدة من السماء لبصيرى ورجاله . . . حاول أن يتدحرج بجسده تجاه أصحابه لعله يستطيع أن يفك وثاق أحدهم بأسنانه ولكن المحاولة باءت بالفشل . فاللصوص عليهم لعنة الله قد أحكموا الوثاق .

استسلم بصيرى لقدره ، فالسماء والشيخ الطيب لن ينقذا رجلا عاصيا مثل بصيرى .

ولكن إذا تركته السماء فلماذا تترك نور الدين ؟ يبدو أن قدرة الشيخ الطيب على الحركة لا تستطيع أن تصل إلى كردفان .

نظر إلى السماء . أخذ يدعو الله فى حنان الخائف الضائع المرتجى املا :

— يارب . . . انقذنا . . . يا شيخ يا طيب متسبناش يارب . . . أنا عاص بس مؤمن بيك وبحبك وإذا خرجتنى من الضيقة دى ونجتنى حتوب ومش حمصيك أبدا .

جاءته صورة جليلة حاول أن يطردها وهو يقول فى نفسه هو ده وقته يا بنت الأبالسة .

لم يأت الفرج لبصيرى . أخذ ينظر إلى الرجال وهم يحاولون الحركة . أنه متأكد أن كلا منهم يخاطب ربه على طريقته . وهذا حقهم فلن يطول الوقت حتى يلتقوا به .

حبس بصيرى صرخته حين رأى شبحا قادما من بعيد . لقد جاء الفرج . كان بصيرى متأكدا أنه نور الدين . أغمض عينيه حتى لا تقعا عليه أنه يشعر بالحياء منه . . . لقد اوقعه فى هذا المحذور ولم يقل له الحقيقة وهو يلح عليه فى الحضور إلى السودان . أنها خيانة منه . ترى هل يقبل فيها نور الدين عذره ؟ كان قلب بصيرى يتمزق وهو يرى وجه نور الدين وقد اكتسى لبد الأسد والغضب يملأه على اللصوص لقد أدرك بصيرى جيدا حب نور الدين له . . . إنه لا يستحقه . والآن يمضى بعيدا عنه يغيب فى منعرجات الجبل ، ليواجه مغامرة اكبر منه . فهذا الجبل تيه لا تعرف دروبه ومنحنياته ، يستطيع أى لص أن يخفى مئات الجمال دون أن يراه أحد ، وهم هنا عصبة . يكونون دولة فى هذا الجبل لا يستطيع احد اقتحامها . والحكومة المركزية فى العاصمة لا تفكر فى تطهيرها .

أخذ بصيرى يفكر ويفكر . . هل يذهب إلى الجبل برجاله . . . إنهم لن يستطيعوا صنع شىء . . . لقد غاب نور الدين ولن يستطيعوا حتى العثور عليه . شعر بضرورة أن يستمع لنصح نور الدين فيأخذ الجمال ويسير بها فى الوادى ببطء مسيرة يوم كامل .

أخذ القلق بصيرى . . شعر بأن جسده وروحه ينهدان ، فنور الدين لم يأت ، وقد انتهى اليوم .

لقد طلب منه نور الدين ألا يتوقف ويسرع فى المسير إذا لم يأت . أجراس تدق فى رأسه . ماذا حدث لنور الدين ؟ هل مات ؟ كيف لم يفكر فى الأمر قبل ذلك ؟ هل يستطيع نور الدين أن يقف بمفرده أمام شياطين هذا الجبل ؟

لم يخذل البعير بصيرى فقد أخذ يعدو وكأنه يعرف هدف صاحبه . الألم يرهق بصيرى وهو يذكر كيف دفع صاحبه للحضور إلى هنا . كانت خدعة منه ، فهو لم يقل له عندما ذهب إليه فى القاهرة إن قطاع الطرق قد سرقوا جماله . اغتنم فرصة حاجة نور الدين للمال . وهو الآن يحرمه من المرأة الوحيدة التى أحبها . . . إن فعله بصديقه شنيع وفظيع سيحكيه الرواة على أنه خيانة صديق لصديقه .

غابت الشمس ثم ساد الظلام الأفق . وهدأت الحرارة قليلا . وإذا بالجمل يتوقف فقد أنهك تماما . مرت عليه عشر ساعات وهو لم يتوقف عن العدو . سحبه إلى ناحية بالجبل وتركه يرعى بعض نباتات الصيف . برك الجمل ، فاغتاظ بصيرى فالجمل لن يأكل إنه يعلم بصبيره على الجوع ، ولكن العشب الريان سيريح من جسده المتعب ، فأخذ يجمع الأعشاب ويقربها من الجمل ، ثم جلس بجواره وألقى بجسده على الأرض المخضرة بالعشب يراقب الجمل عله يقف دون أن يدفعه لذلك مرت عليه ساعتان ثقيلتان والجمل لا يقف .

سحب خطامه بقوة وسار به فى الطريق ثم مد يده وأمسك برقبته وقفز

على ظهره . كان الظلام حالكا ولكن عينا بصيرى استطاعت أن تتبين غبارا وأن تتسمع أذنه أصوات أقدام قافلة قادمة من بعيد . لن يستطيع أن يسير فى الطريق مقتحما القافلة ، عليه أن ينتظر مسيرها وقف على جانب الطريق ليفسح للجمال .

اقتربت الجمال من بصيرى . صوت حركتها وثقل الغبار يؤكد أنها ليست قافلة عادية . فإن احدا لا يستطيع أن يسير فى هذا الطريق بأكثر من مائه وخمس وسبعين جملا .

بدأ بصيرى يتبين القافلة فى الظلام . إنها أكبر بكثير مما يحتمل الطريق . صوت آخر قادم من الخلف يشد انتباه بصيرى . . . وجه نظره رأى ناقة تقدم مسرعة نحوه . . . أمعن النظر بعينه إلى القادم . لم يكن من السهل عليه أن يتعرف عليه حتى اقترب إنه بشير ود صالح رفيق نور الدين فى قافلته .

ناداه بصيرى أن يتقدم ويفسح الطريق للقافلة القادمة وقف بجواره . قال بصيرى :

-- إيه اللى جابك ؟

لم يرد بشير . ولم يكن بصيرى فى حاجة إلى أن يستمع لرد منه .

كانت هذه أول رحلة لبشير فى هذا الطريق لقد بلغ السادسة عشر من عمره ، فطلب والده من بصيرى أن يأخذه سواقا فى القافلة .

لزم بشير نور الدين طوال الرحلة . تعلم منه الكثير . فتح له آفاقا من المعرفة لم تكن لتتاح له لو لم يصاحب نور الدين . الغريب أنه سمع فى صغره أن أهل الشمال ضعاف عجزه ، منعمون لا يستطيع الواحد منهم أن يركب جملا أو يسير فى قافلة ، إنهم فراعنة ــ قساة القلوب إن قدروا .

تعلم من نور الدين أن يستمع ولا يصدق غير عقله . عرف منه كيف تكون الرحمة من الكبير للصغير ومن الإنسان للحيوان .

لقد أحبه فى هذه المدة القصيرة حبا يجعله فى مرتبة أبيه كان لا يناديه إلا بياعم ، وكان نور الدين يحب أن يستمع إلى كلمة عم منه .

شعر بشير بالألم لغيبة نور الدين وتمنى أن يصنع شيئا له ، إن نور الدين على علمه الكبير لا يعرف هذا الجبل ولصوصه ، لو عرف أنه يريد أن يطارد اللصوص لأوقفه . مضى فى الرحلة مع بصيرى ساكتا حزينا ، قلقا على نور الدين ، وعندما رأى بصيرى يلوى خطام ناقته ويبتعد عن القافلة . شعر أنه أولى من بصيرى فى الدفاع عن نور الدين فترك زملاءه وأخذ يعدو بناقته ليصل إلى بصيرى . ولقد وصل إليه وهو لا يعرف ماذا سيصنعان بعد أن تمر القافلة .

قال بشير :

دى كتير على قافلة واحده .

لم يسمع بصيرى ما يقول فقد كان مشغولا عنه مركزا نظره على القافله يتابعها صرخ بحدة .

-- يا بشير عندى إحساس أن نور الدين فى القافلة . . . ركز معاى .

نزل من فوق ناقته وسار تجاه القافلة بقدميه . لمحت عيناه عن بعد راعيا يتحرك مسرعا غربا وشرقا . تسمر لحظة ثم انطلق يجرى نحو الراعى . إنه نور الدين .

-- يا نور الدين . . . يا نور الدين .

نظر إليه نور الدين . وأخذ يجرى نحوه .

-- مين بصيرى . . . ؟

تعانق الرجلان ، والجمال تتابع طريقها . سأله بصيرى بلهفة .

-- قل لى . . حصل إيه ؟ حصل إيه ؟

-- بعدين أقول لك . . . دلوقت خلّ بالك من الجمال معاى .

ظهر الخيط الأبيض من الخيط الأسود وبدأ النور يدفع الظلام ، ترك نور الدين القافلة لبصيرى وتوقف ليصلى . سارت الجمال ببطء حتى ينتهى نور الدين من صلاته ليسرع بها إلى قافلتهم المنتظرة .

هال بصيرى كثرة الجمال التى جاء بها نور الدين . إنها اكثر بكثير من جمال قافلته المسروقة . دفعة حب الاستطلاع إلى أن يعدها .

أدرك بصيرى أنه جاء بها وبنفس الجمال التى سرقت منه فى المرة السابقة وتزيد عنها اربعين جملا من أبنائها من الذين ولدوا طوال غيبتها .

ماذا حدث فى هذا الكون ؟ كيف استطاع أن يأتى بها كلها دون أن تنقص واحدة ، بل زادت وامتلأت .

تبدو على نور الدين حركة الهارب وكأنه لم يدخل معركة ، يقترب منه نور الدين فقد انتهى من صلاته ، وأسرع نحو القافلة . وجد بشير يتابع نظام الجمال ، صرخ نور الدين :

-- كيف حالك يا بشير .

ر آه بشير فأخذ يجرى نحوه ، ارتمى نور الدين سريعا على رقبة ناقته ، وما أن أمسك بها حتى قفز على الأرض ، وضم بشير الذى أخذ يبكى ، قال له نور الدين :

-- مَتْدَمَّعْشَى . . . أنا جيت ، ومحصلشى حاجة .

واقترب نور الدين من بصيرى ، وتحادثا فى ضرورة تقسيم الجمال إلى أربعة قوافل ، وتقسيم الرجال عليها ، والإسراع بالمسير حتى يعبروا الجبل كان بصيرى يعرف أن عدد الرجال لا يكفى ولكن لا اختيار له حتى يصل إلى دنقله ، ويؤخر عددا من الرعاة ليأخذوا معه القافلة إلى فرشوط ، قال بصيرى :

-- الرحلة حتيقى صعبة بالعدد ده .

سكت نور الدين ولم يرد عليه ، فقد وصل إلى مسمعه صوت بشير ود صالح يحدو للجمال .

السفر دايرلو راى وبصاره
وبندقية والعفش لاى ساره
وجملا ساوى صبيا فنجرى
وإيداً ما بتخون الجاره .

الخلا من قبحته وسيسو المطرح فوده
ودابر لو صبى وكلسن قوايا زنوده
يكون طيب مع الأخوان بيتن ميموده
طول باله ودكارته وجوده

الليبرالية | ٢

د. يمنى طريف الخولى

فى العهود البدائية السحيقة من عمر البشرية ، لم يكن ثمة بالطبع بنيان اجتماعى اقتصادى سياسى ، ذلك لأنه لم يكن ثمة مِلْكية . وعلى حد تعبير طريف لأحد رواد السياسة والفكر الليبرالى ـ هو جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) ـ أتت المشكلة أساساً من أول وغد وضع سياجاً حول قطعة أرض ، وقال هذه لى ولا شأن للآخرين بها ، إنها ملكى ! وقبل أن يأتى هذا الوغد لم يكن ثمة مِلْكيات ، ولا حاجة لتنظيمها والحفاظ عليها . أجل كانت ثمة فوضى ، ولكن كان الجميع احراراً متساوين .

وحين استكمل الإنسان خروجه النهائى من فصيلة الحيوان ، وبدأ يمارس أولى أنشطته الاقتصادية كالتقاط الثمار وصيد الحيوان ، ثم الزراعة ، عرف قيمة العمل والانتاج . وكان يحدث أن يسطو فرد كسول على انتاج فرد آخر نشيط ، وهو سطو قد يقتضى التعدى على الحياة ذاتها . مما جعل الإنسان على استعداد لهجر هذا الوضع الملىء بالمخاوف والأخطار . حتى ولو كان هجراً يقتضى التنازل عن قطاع كبير من حريته للحاكم وللآخرين ، انقاذاً للبقية الباقية من هذه الحرية . ارتضى الجميع بالدينونة لقوة أعلى تملك حق عقاب الخارجين والفصل بين المتنازعين ، فيأتمر بأمرها جميع الأطراف . هكذا عرف الإنسان نظام الحكم والسلطة السياسية فى المجتمع ، والتى تطورت أيما تطور عبر تاريخه الطويل .

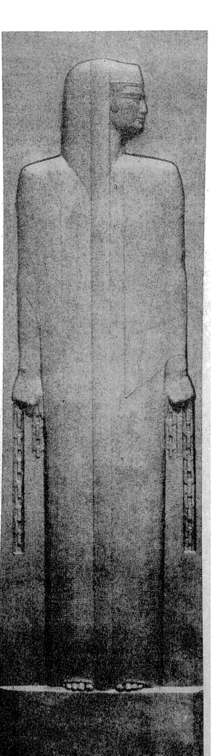
على هذا التفسير الانثربولوجى البسيط لنشأة الاقتصاد والسياسة ، أى لنشأة تنظيم الثروة وتنظيم القوة فى التجمع البشرى ، ترتكز الأسس الليبرالية ، السياسية والاقتصادية على السواء .

فمن الناحية السياسية ، نلاحظ أن المسألة (عقد) ـ ولنضع خطا تحت (عقد) ـ بين الحاكم والمحكومين ، ليقوم الحاكم بدور معين فى تنظيم حياتهم ، نشداناً لظروف أفضل للاجتماع الإنسانى ولحياة البشر سوياً . إنها فكرة (العقد الاجتماعى) التى اهتم بها الفلاسفة الليبراليون ، خصوصاً جون لوك وجان جاك روسو ، ايما اهتمام ، ليحدوا من طغيان الملوك ويلزموهم بحدودهم ويذكروهم بأنهم فى خدمة الشعب وليسوا ملاكاً لقطيع . وصحيح أن فيلسوف الديكتاتورية الانجليزى توماس هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٩) قد سبقهم فى الاهتمام بفكرة العقد الاجتماعى ، ليصل إلى نتائج مخالفة كثيراً ، إلا أن مقتضى الفكرة على كل حال هو أن تفسير نشأة السلطة الحاكمة ، وأيضاً طبيعتها ودورها ، أولاً وأخيراً (عقد) بين الحاكم والمحكومين الذين يدينون له بالطاعة والولاء ، فقط ليقوم بدور معين فى تنظيم حياتهم ـ كما ذكرنا بحيث أنه إذا عجز أو فشل أو انحرف فى اداء هذا الدور الذى خوله له المحكومون ، أصبح من حقهم عزله وابرام عقد جديد مع حاكم آخر .

ومن هنا انطلقت الليبرالية ـ مسلحة بفكرة العقد الاجتماعى ـ لتؤكد رفض حق الملوك الآلهى فى الحكم ، أو أنهم ورثة الله على الأرض كما كان شائعاً فى العصور الوسطى الاقطاعية والعصور القديمة . بهذا الرفض الذى أصبح الآن ـ على الأقل فى الدول المتقدمة ـ أمراً مسلماً به ، بل وبديهية فى غير حاجة إلى الذكر فضلاً عن النقاش ، انجزت الليبرالية واحدة من أعظم خطوات التقدم الاجتماعى فى تاريخ البشر . لقد استبدلت حكم القانون بحكم الفرد ، وجعلت الشعوب مواطنين لا رعايا . واستطاعت أن تسير قدماً فى هذا الصدد مرسية الدعائم الحديثة للحكم الديمقراطى المنشود دائماً ، وتأكيد حق المواطنين فى الاشراف على الحكم من خلال ممثلين مختارين أو نواب ، ومبدأ الفصل بين السلطات الثلاث ـ التشريعية والتنفيذية والقضائية ـ والذى أصبح الاساس الديمقراطى المكين بعد أن وضع مونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) كتابه الخالد ذى الاجزاء الثلاثة (روح القوانين) . وعملت الليبرالية على وضع أقصى ضمانات ممكنة لضبط ممارسة السلطة لعملها ، وللحيلولة بينها وبين صور الانحراف السلطوى التى شد ما عانت منها العصور الوسطى والقديمة ، كالعسف والظلم والديكتاتورية وتكديس الأموال بلا حدود وبلا قانون .

وإلى نفس ذلك التفسير الانثربولوجى البسيط يعود أيضاً الاقتصاد الليبرالى ، والذى يمكن أن نعتبر مركزه ومحوره ـ كما أوضحنا ـ هو الاعتراف بحق الفرد فى الملكية ، بل وتأكيد هذا الحق ولنلاحظ أن الملكية كانت تعنى فى البداية ملكية ناتج العمل . والعمل امتداد مباشر لشخص الإنسان أما الأرض ومواردها ، فهبة آلهية وهبها الله لعباده أجمعين . فى البداية كان البشر قليلين ، والأراضى شاسعة جرداء مواردها وفيرة ، أكثرها عادم لا يجد مستغلاً أو مستثمراً . لا مشاحنة خطيرة فى توزيعها ، وهى كل موارد الانتاج آنذاك . وحتى منشأ الليبرالية فى القرن السابع عشر ، كان هذا هو الوضع إلى حد ما ، مما جعل رائدها جون لوك يتحدث عن الملكية بوصفها حق كل فرد فى تحويل قطعة جرداء من الأرض بفضل عمله إلى مزرعة مثمرة ومنتجة ، أى إلى وسيلة انتاج . إنه إذن الحق الطبيعى فى ناتج العمل والذى لا نقاش فيه ، لا من قبل أهل اليمين الليبراليين ولا من قبل أهل اليسار الاشتراكيين ، ولا حتى الشيوعيين الذين رفعوا شعاراً ـ ضمن شعارات عديدة لهم ـ « الأرض لمن يزرعها » ، وإن كان بالطبع شعاراً رفع فى ظروف مغايرة ولأهداف مناقضة .

بيد أن حياة الإنسان قصيرة . ووسائل الانتاج مستمرة . وطالما أن حقوق الملكية الفردية مكفولة ومصونة ، فسوف يتلقاها الورثة الشرعيون بغير جهد ولا فضل ـ بغير عمل . وإذا اضافوا إليها عملاً ، فقد تركوها لورثتهم مضاعفة . وهى قد تتضاعف بغير عمل ، فمن طبيعة وسيلة الانتاج ـ كالأرض الزراعية أو قطيع الأغنام مثلاً ـ انها مثمرة ولود . وتتراكم الثروات عبر الأجيال . مما أدى إلى تضخم الملكيات ورءوس الأموال بصورة استنفرت الجميع من أجل التنظير الاقتصادى السياسى . خصوصاً بعد ما تفاقم الأمر بقيام الثورة الصناعية . فقد بلورت كافة مساوىء النظام الرأسمالى التى بلغت الذروة حين اتخذت صورة الاستعمار والأمبريالية الحديثة . هذا فضلاً عن أن التقدم العلمى التكنولوجى قد أدى بها إلى قيام الصناعات الضخمة المتكاملة التى هى فى غير حاجة إلى مهارات صغار الغمال . وهذه الصناعات الضخمة المتكاملة القادرة على إبتلاع صغار المنافسين ، قد اكتسبت القدرة على الاحتكار ، أى الانفراد بسوق السلعة وبالتالى التحكم المطلق فيها وفى ثمنها . مما أدى إلى جعل الجميع ـ عمال منتجين أو مستهلكين ، فريسة سهلة لجشع أصحاب



رؤوس الأموال . ثم أن الاحتكار ــ الذى انتشر على نطاق واسع فى العديد الجم من الصناعات مع مطالع القرن العشرين ــ قد أفقد الرأسمالية طابعها المميز الذى تنادى به وتدافع عنه الليبرالية ـ أى التنافس .

هكذا كان النتاج التاريخى لترك الملكيات الخاصة تنمو وتتراكم ، لا يبعث على الاطمئنان لأسس الليبرالية .

خصوصاً وأنه من الناحية الأخرى يولد من لن يرثوا شيئاً ، ولن يجدوا قطعة أرض ليجعلوها بواسطة عملهم وسيلة انتاج . إن عدد البشر يتزايد بصورة رهيبة ـ أو بمتوالية هندسية حسب تعبير مالتوس . والأرض طبعاً مازالت كما هى ، وربما تعرضت لنحر البحر أو للتصحر . ولم يعد ثمة أية قطعة أرض أو مورد للانتاج ليس ملكاً لشخص أو هيئة أو دولة . وأصبح من المؤكد أن الشخص المعدم سوف يهلك جوعاً قبل أن يجد قطعة جرداء ليجعلها بواسطة عمله وسيلة انتاج تعد من ممتلكاته الشخصية . والمحصلة أن العمل ذاته قد أصبح مجرد سلعة يبيعها الشخص ليجد قوت يومه أو أكثر أو أقل .

وياليت فحسب . بل أصبحت المشكلة الملحة هى ايجاد سوق لهذه السلعة المسماه بالعمل ، والتى لا تملك الأغلبية العظمى شيئاً سواها . إنها المشكلة المعروفة باسم مشكلة البطالة ، والتى تؤرق العالم أجمع شرقاً وغرباً .

وقد بدأت مشكلة البطالة تميل إلى مؤشرات بالغة الخطورة منذ بدايات العصور الحديثة ، بل وقبيل أفول عصر الاقطاع . إذ انتشرت فى تلك الأونة ظاهرة عرفت باسم « ظاهرة التسييج أو التسوير » . وهى أن يأتى واحد من الاشراف أو من ذوى البأس والنفوذ ليضع سياجاً أو سوراً حول قطعة أرض كانت فى الأصل مشاعاً يقطنها مزارعون ورعاه بسطاء فقراء يستخرجون منها بالكاد قوت يومهم . فتصبح الأرض ملكاً خاصاً لذلك السيد الذى قام بتسييجها . ويهجرها قاطنوها البسطاء إلى المدن ، وهى تعانى أصلاً من البطالة . فأصبح الذين لا يجدون عملاً يقتاتون منه جحافل وجيوشاً . ثم أخذت جحافل البطالة تنمو نمواً سرطانياً بسبب نشأة وتطور التقدم العلمى والتكنولوجى الذى استبدل بالصناعة اليدوية أنظمة التصنيع الآلى . فهى أولاً . تستغنى عن عدد كبير من العمال ، وثانيا تتمكن من استغلال النساء والأطفال بأجور زهيدة لا تقارن بأجور الرجال الأصحاء ذوى القوة والقدرة على التحمل هكذا تفاقمت البطالة وتبعاً لقانون العرض والطلب الذى سيظل دائماً يحكم كل السلع فى كل الأسواق ، أصبح عمل الطبقة الكادحة ـ العمال المطحونين أو البروليتاريا ـ سلعة بخسة لا تكاد تكفى قوت اليوم ، ولا أبسط مقتضيات الحياة الكريمة ودع عنك تكوين الملكيات الخاصة والثروات .

لقد تبلورت مساوىء الرأسمالية . فتصاعد النقد الموجه لها . وظهر الفكر الاشتراكى لمواجهة ليبراليتها ، بمذاهبه العديدة مثل : الايكارية والبلانكية والسان سيمونية والطوباوية والراديكالية والاكاديمية والتعاونية والعامية والفوضوية والماركسية واشتراكيات أخرى سواها هكذا نجد أن المنظور الانثربولوجى ونموه وتطوراته التاريخية يعطينا أيضاً التفسير لنشأة الصراع بين اليمين واليسار



نعيت إلى نفسى ..

أحمد الحوتى

بين أهل الأدب يكثر الحديث ويزيد الكلام ويفيض ، وتنجلى المراهنات الكلامية عن تفضيل هذا على ذاك . . وتقديم فلان وتأخير علان ، وكل صاحب رأى ينتصر لرأيه بالحق أو بالباطل لا يهم ما دامت الفروض توصل إلى الغايات والمقدمات تفضى إلى النتائج . معارك نقدية حافلة وتاريخ زاخر ، المؤلفات فى الموازنة وكشف العيوب والمساوىء والإبانة وما شابه ذلك . . ويبقى الشعراء ، لا أكذب الناس بل أخلصهم سريرة وأنقاهم طوية وأعفهم لسانا حتى ولو طالت ألسنتهم وبانت نواجزهم أحيانا . . .

سئل أبو العلاء : أى الثلاثة أشعر ؟ أبو تمام أم البحترى أم المتنبى ؟ فأجاب : المتنبى وأبو تمام حكيمان ، والشاعر البحترى . وسئل البحترى : أيكما أشعر ؟ أنت أم أبو تمام ؟ فأجاب : جيد أبى تمام خير من جيدى ، وردىئى خير من رديئه . وقيل للبحترى يوما : إن الناس يزعمون أنك أشعر من أبى تمام ، فقال : والله ما ينفعنى هذا القول ، ولا يضر أبا تمام ، والله ما أكلت الخبز إلا به ! ولوَدِدْتُ أن الأمرَ كما قالوا ، ولكنى تابع له ، آخذ منه ، لائذ به ، نسيمى يركدُ عند هوائه ، وأرضى تنخفض عند سمائه . وبذلك ضرب هذا الشاعر مثلا . . . ! وبقى لسانه أعف وأصدق قولا .

وأنشد البحترى أبا تمام يوما شيئا من شعره ، فلما انتهى تمثل أبو تمام بقول أوس بن حَجَر :

إذا مُقْرِمٌ منّا ذَرَا حدُّ نابِهِ
تَخَمَّطَ فينا نابُ آخرَ مُقْرِمِ

ثم قال له : نعيتَ إلىّ والله نفسى ، فقال : أعيذك بالله من هذا القول ! فقال : إن عمرى لن يطول وقد نشأ فى « طيىء » مثلُك . أمَا علمت أن خالد بن صفوان رأى شبيب بن شَبّه ـ وهو من رهطه ـ يتكلم فقال : يا بُنى ، لقد نعى إلىّ نفس إحسانُك فى كلامك ، لأنا أهل بيتٍ ما نشأ فينا خطيب إلا مات من قبله ، فقال : بل يبقيك الله ويجعلنى فداك .

ومات أبو تمام سنة فى (٢٣١ هـ) ، وتوفى البحترى فى عام (٢٨٤ هـ) وبقى لسان الشعر أبدا لا يموت .

ملاحظات حول الحداثة الشعرية

حلمى سالم

أهم ما يميز جيل الحداثة الراهن ، على مستوى الرؤية النظرية ، هو « التصور التاريخى » للحداثة الشعرية . فلم تعد الحداثة عند هذا الجيل قفزات شجاعة فى فضاء لا جغرافيا له ولا تاريخ ، بل هى مرتبطة بالسياق الاجتماعى التاريخى الثقافى الذى تتفاعل فيه وتفعل .



ومن هنا ، صارت الحداثة الشعرية ـ فى رؤية الجيل الراهن ـ مشروطةً لا مطلقة :

مشروطة بشرط تاريخى ، هو سياق المنجزات الإبداعية السابقة .

مشروطة بشرط شعرى موضوعى ، هو واقع القصيدة العربية الراهنة وخصائصها ، وتمييز مواقع الابتكار والتجدد فيها ومواقع التكلس والتقليد والجمود .

ومشروطة بشرط ذاتى ، هو منجز الشاعر نفسه ، وتخطيه الدائم لمنجزه .

الحداثة ، فى هذا المفهوم ، حداثة عربية أساساً ، وإن استلهمت المنجز الحداثى الغربى . إنها تميز بين المنجز الحداثى الغربى ، من حيث ضرورته وطبيعته وإنتاجه التطبيقى الإبداعى ، وبين المنجز الحداثى العربى من حيث ضرورته وطبيعته وإنتاجه التطبيقى الإبداعى .

ولهذا ، فإن حداثة هذا الجيل هى حالة محايثة ، ميدانية . تنخلع ـ أو تسعى إلى أن تنخلع ـ من « الشعر الكبير » ـ (القضايا الكبرى والقصائد العريضة المحيطة بكل الوجود) ـ إلى « الشعر الصغير » ـ (شعر الالتقاط الحى للنثريات والمتفرقات والخفقات البسيطة) . فشعرها هو شعر « اللقطة ـ العالم » لا شعر « العالم ـ العالم » ، ومن ثم فهو شعر « الانكسار » لا « الانتصار » الزاعق . شعر « الخراب » الجميل ، لا شعر « العمران المنخور داخلياً » .

إن شعر الحداثة الجديدة ، لدى هذا الجيل ، لا يغنى ، بل يكشط الدمل البغيض للحياة العربية . لا يغنى ، سواء كان هذا الغناء شعارياً تمجيدياً ، أو كان جنائزياً ناعياً ، مثلما كان شأنه عند معظم الرواد المحدثين .

هذه الحداثة ، إذن ، عربية ، أو تسعى لأن تكون عربية . يمتد نهرها لمواطن الحداثة العربية فى تراثنا العربى ، وإن نهل من مواطن الحداثة الغربية . وهى ، بهذا ، تقدم مفهوماً صحياً وسليماً للتفاعل مع تراثنا الشعرى . تفاعل لا يكون حضور التراث فيه حضوراً سطحياً خارجياً ، بل يكون فى صلب نسغ الأداء الشعرى ومفاصلة اللغوية الفنية .

وهى ، إذ تنهل ـ على الجانب الآخر ـ من بعض مواطن الحداثة الغربية ، فإنها تدرك اختلاف المقدمة (السياق التاريخى الاجتماعى / الثقافى / الإبداعى) ومن ثم فهى تدرك اختلاف النتيجة (المُبْدَع الحداثى) بين العرب والغرب .

إن أصالتها غير تابعة ، ومعاصرتها غير تابعة ، فى آن .

والواقع ، أنه فى ظل انهيار المجتمعات / الأنظمة العربية ، وعجز المجتمعات / الثورة العربية ، وفى ظل انسداد الطريق أمام النظام العربى (حُكماً كان ، أو قصيدة) ، فإن رائد القصيدة الحداثية الجديدة هو « التجريب » . التجريب المفتوح القابل للخطأ والصواب . التجريب الذى يساوى محاولة تشكيل وعى حر « نقدى » غير تسليمى ، وصولاً لوعى « نقضى » شامل .

هذا التجريب ، قد لا يسلم من الشطط والانحراف والزلل . ولكن هل الإبداع إلا الشطط والانحراف والزلل ؟ وهل أضاعنا غير التعقل والسلام والتسليم ؟

(٢)

أوسع إتهام يوجه لهذه الحداثة الجديدة هو اتهام « الغموض » والواقع أن مسألة الغموض هذه مسألة مركبة ذات أبعاد عديدة متداخلة ، وذلك أن هؤلاء الحداثيين الجدد يرون أن كل كتابة إبداعية هى عملية ، كما سبق ، مشروطة .

فالإبداع مشروط بالتعبير عن عصره وواقعه وقضايا لحظته المحيطة ، إجتماعا وسياسيا وانسانيا .

الشرط هنا « موضوعى » ، حيث أن الشاعر لا يبدع « فى » فراغ .

والإبداع مشروط بخصائص وقوانين « الفن » من حيث « نوعية » المعرفة التى يقدمها النشاط الإبداعى ؛ بالقياس لأشكال المعرفة المختلفة .

الشرط هنا شرط « جمالى » ، حيث أن الشاعر إنما يقدم معرفة « مفننة » .

والإبداع مشروط بالتجاوز والتجدد ، حيث أن كل نشاط إبداعى هو ذو رصيد « تقنى / تاريخى » متأت من مسيرته الطويلة التى عركته فيها أيدى المبدعين على مر السنين . والشاعر مطالب بأن يضيف إلى هذا الرصيد جديداً ، مطالب بأن يستند إليه ليتخطاه ، بالبناء عليه لا بالغَرْف منه : بتمثله وتجاوزه فى آن .

الشرط هنا شرط تاريخى ، حيث أن الشاعر لا يبدع « من » فراغ .

فى هذا الشرط ، تصبح علاقة المبدع المجدد برصيده التراثى علاقة اتصال وإنفاصل : هى علاقة « اتصال » من حيث أن المبدع الحداثى لا يستطيع أن ينخلع عن « الميراث الابداعى » لمسيرة شكله الفنى . كيف له هذا الانخلاع ، وهو الذى يرى الحداثة نفسها مفهوماً نسبياً تاريخياً يتحدد معيارها على ضوء سياقها التاريخى بالنسبة

إلى ما سبق إنجازه (فى الماضى أو فى الراهن) من إبداع .

وهى علاقة « انفصال » من حيث ضرورة انقطاع المبدع الحداثى عن « الذائقة الجمالية » المستقرة فى هذا الرصيد الطويل . لتأسيس « ذائقات جمالية » جديدة . إنه مطالب بالانطلاق من أسس الإبداع الرصيدية إلى بناء أسس جديدة ، لا الانغلاق فى هذه الأسس واعتبارها « مثالاً » منشوداً فى كل مكان وزمان .

وهنا يتعين أن نشير إلى أن تأسيس ذائقات جمالية جديدة يصبح ، فى حالة شعرنا العربى ، أشد مشقة ومخاطرة وإثارة لسوء الفهم والاضطراب . وسبب ذلك أن هذا الشعر العربى ــ على عكس كثير غيره من أجناس الشعر فى العالم ــ هو الشعر الذى ظلت أسسه وخصائصه الفنية والجمالية الجوهرية سائدة ثابتة على مدى ما يزيد عن أربعة عشر قرنا من الزمان .

هذه الخصوصية التى ينفرد بها شعرنا العربى جعلت المشكل الذى يواجهه الشاعر الحداثى ــ وهو يمارس جدل الاتصال/الانفصال/يكتسب تحدياً إضافياً يزيد عمله التجديدى مفارقة ومخاطرة .

فالشاعر الحداثى سيواجه ، حينئذ ، ذائقة جمالية ونقدية بلغ عمرها قروناً وقروناً ــ لا سنوات أو عقوداً ــ يتعين عليه « الانقطاع » عنها ، لتجديدها .

من ثم ، يمكن القول إن الذين يطالبون الشاعر المجدِّد بالإبداع من خلال المرجع الإبداعى المستقر لقرون ، لا يؤكدون أصالة أو يثبتون خصوصية ــ كما يتصورون ــ بل هم ، بالضبط ، يطالبون بإعادة أنتاج ما ينبغى تخطيه : تاريخياً واجتماعياً ، وفنياً . إنهم يطالبونه ــ بالأحرى ــ بنفى الإبداع .

نعود لنقول إن هذه العناصر التى أشرنا إليها ، هى بعض من العناصر التى « تشرط » العملية الإبداعية الراهنة .

ولكن ما صلة هذا الحديث بمسألة الغموض ؟

الواقع أن صراع ــ أو تفاعل ــ هذه العناصر الشارطة بعضها مع بعض فى جدل عنيف مركب ، داخلى ودفين ، هو « امتحان » كل شاعر حق . وهو ــ فى الوقت نفسه ــ ما يخلق فى القصيدة هذه الحالة الكثيفة التى يسميها بعض أصحاب الذائقة المستقرة المألوفة أو بعض دعاتها باسم « الغموض » .

إن أصحاب وهم الاعتقاد « بغموض » القصيدة الجديدة هم الذين لا يرون إلى العملية الإبداعية فى تفاعل شروطها المتصارعة والمتجادلة ، فلا يلتمسون فى هذه العملية المركبة سوى شرطها « الموضوعى » المتصل بالتعبير عن الواقع (الاجتماعى والانسانى) المحيط .

وهى ، بذلك ، نظرة « أحادية » ضيقة وضالة .

ليس ثمة ــ إذن ــ غموض فى القصيدة الحداثية الجديدة . ثمة جدل كبير عريض بين عناصرها الشارطة المختلفة ، يجعل الشاعر يستهدف صياغة هذه العناصر جميعها معا ، لا الاقتصار على بعضها دون البعض الآخر .

يمكن الاجمال بالقول الواضح التالى :

العملية الإبداعية ، إذن ، عملية مركبة ، غير غامضة .

(٣)

لا يكف أصحاب الذائقة النقدية القديمة عن الحديث عن « أزمة القصيدة الحديثة » ، انطلاقاً من تعارض منطلقاتهم النقدية والجمالية مع منطلقات الرؤية المركبة للقصيدة الحداثية الجديدة .

والحق أنه ، فى إطار ما تقدم من معانٍ ، فإن القصيدة ــ فعلاً ــ تمر « بأزمة » كبيرة ، لكنها ليست أزمة فى القصيدة ذاتها ، بل هى أزمة فى « النظر إلى » القصيدة .

إن الأزمة الحقيقية هى فى ما يسود واقعنا الأدبى من « تصورات » متصلة بدور وطبيعة الشعر ، والعمل الفنى بعامة . والحاصل أن الذين يتحدثون عن أزمة القصيدة الجديدة هم بالضبط أولئك الذين ينتظرون من الشعر أن يدفع الناس بمجرد سماعه أو قراءته إلى الركض نحو عروش الطغاة والظالمين لزلزلتها زلزالاً . أو هم بالضبط ــ فى أحسن الاحتمالات ــ أولئك الذين ينتظرون من الشعر أن يزوِّد وعى المتلقين بمفاهيم سياسية واجتماعية واضحة مبينة .

إن القصيدة التى لا تفعل هذه « المهام » السياسية التحريضية ، أو الأخلاقية ، هى ــ عند أصحاب هذا النظر ــ قصيدة مأزومة . ومن سوء الحظ أن معظم القصائد الحداثية فى السنوات العشر الأخيرة ، هى من ذلك النوع الذى لا يسمن ولا يغنى من جوع سياسى تحريضى بسيط . ومن ثمَّ ، فإن هذه الإبداعات التجديدية ، عند هذا النظر الضيق ، هى إبداعات مأزومة .

والحق ، أن جوهر الأزمة يكمن ــ فى يقينى ــ فى هذا النظر القاصر ، الذى يتجاهل خصوصية الظاهرة الفنية ، وتاريخية التطور الابداعى ، وذات المبدع ، وطبيعة إنجاز الشعر لدوره التغييرى ، وطبيعة الفارق بين العمل « السياسى » والعمل « الفنى » ؛ فى آن .

(٤)

ويزداد المشكل تفاقماً بسيادة مفهوم تبسيطى عن العلاقة بين الشعر والجماهير ، مؤدى هذا المفهوم التبسيطى عند دعاته هو « إن الشعر الثورى الحقيقى هو الشعر الذى يرتبط بالجماهير العريضة ، ومن ثمَّ فإن الشعر الذى لا تفهمه أو تستوعبه هذه الجماهير العريضة هو شعر ساقط ، غير ثورى ، مأزوم » .

هكذا تُفضى المقولة ذات « المنطق الصورى » إلى مفهوم لا نغالى إذا وصفناه بأنه مفهوم « إرهابى » .

ووجه « الارهاب » فى هذا المفهوم يتأتى من أنه يلتقط من العناصر المتجادلة لقضية الإبداع ــ كما فصلناها منذ قليل ــ عنصراً واحداً من عناصرها المتفاعلة المتداخلة متجاهلاً العناصر الأخرى العضوية بها ، لكى يَظل مقولته الصورية صحيحة ومشهرة فى وجه الشعراء ، وعلى الأخص الشعراء الذين يؤمنون ــ من جهة الاعتقاد الفكرى ــ بحساسية الجماهير العريضة ودورها فى تغيير المجتمع وخلق مستقبل أفضل للإنسان .

وواقع الحال ، أنه ليس من جدال فى أن الفن كله ــ لا الشعر وحده ــ مرتبط ، أو ينبغى أن يكون مرتبطاً ، بالجماهير وبقضايا حياة الجماعية البشرية ، شأنه شأن كل نشاط معرفى إنسانى .

الفن للبشر ، منهم ولهم وبهم .

على أن المسألة لا تنتهى عند هذا التقرير المبدئى السهل وحسب ، بل إن المسألة ــ فى حقيقة الأمر ، وفيما يتصل بالفن خاصة ــ إنما تبدأ ، بالتحديد ، بعد هذا التقرير المبدئى ، الذى يجمع عليه المتحاورون .

وذلك أن أحداً لا يختلف على أن كل فن مرتبط بالجماهير وبقضايا الواقع الاجتماعى والانسانى . على أن الفن الناجح الباقى هو ذلك الذى يمارس ــ أو ينبغى أن يمارس ــ هذا الارتباط من خلال صدوره عن قوانين ومقومات الفن نفسه ، وأولها التجديد والابتكار والخلق ، ومن خلال استجابة هذا الفن لشروط نوعه الأبداعى ، موضوعية كانت أو تاريخية ، أو ذاتية ؛ مما سبق بيانه فى صدر هذا الحديث .

وعلى ذلك ، فإن علينا أن ندرك أن هذه الممارسة النوعية/الفنية لذلك الارتباط ، لابد أن تجعل حضور هذا الارتباط حضوراً مختلفاً عن ذلك الحضور الذى استقرت صورته فى « ذائقة » الداعين إلى العلاقة « التطابقية » بين الفن وجماهير الواقع الاجتماعى .

ولكن الشاهد ، أن أصحاب هذا المفهوم « التبسيطى » لا يفرّقون بين الحديث « إلى » الشعب ، وبين الحديث « عن » الشعب . إن الخطاب السياسى الثورى المباشر هو وحده الذى يتحدث « إلى » الشعب ، بينما الخطاب الفنى الثورى يتحدث « عن » الشعب .

الخطاب السياسى المباشر يحمل قضايا الشعب ويتوجه إلى الشعب ، فهو يتحدث « عن » و « إلى » الشعب ؛ معا ، مباشرة . أما الخطاب الفنى ، فهو يحمل قضايا الشعب ، ولكنه لا يتحدث ــ فى كل الأحوال ــ « إلى » الشعب ، بحكم الطبيعة النوعية الفنية للخطاب الإبداعى نفسه .

إن هذا التباين النسبى بين الخطاب السياسى المباشر والخطاب الفنى ، هو الذى جعل النقاد المتنورين يتحدثون عن « جماهير الشعر » لا عن « الجماهير » بمعنى مطلق .

على أن فكرة « جماهير الشعر » هذه لم تحل المشكلة نهائياً ، بل إن واقع حياتنا الأدبى الراهنة يقول إن المشكلة ازدادت تفاقما مع هؤلاء الذين نسميهم « جماهير الشعر » .

وبيان ذلك ، أن « جماهير الشعر » هؤلاء ، هم ــ

بالضبط ـ ذلك القطاع الذى تكونت لمعظمهم « ذائقات جمالية » مستتبة راسخة تتأسس على الفهم التقليدى للشعر ولدوره ، سواء بما تلقوه من المدارس ومعاهد التعليم الرسمية ، أو بما تلقوه من الاتجاهات النقدية الكلاسيكية فى الحياة الثقافية .

إن المشكلة الرئيسية صارت هى المشكلة التى تخلقها العلاقة بين « جماهير الشعر هؤلاء » وبين القصيدة الحداثية الجديدة . ومرد ذلك أن « ذائقة » هؤلاء ليست غفلاً ونقية مثل ذائقة غيرهم من « الجماهير العريضة » . فهى ذائقة غيرهم من « الجماهير العريضة » . فهى ذائقة متكونة سلفاً ، متحوصلة على ماتربى فيها من مفاهيم وقناعات حول ماهية الشعر ومهمته ، ومن ثمّ فإن تلقيهم للقصيدة الحداثية ليس تلقيا « صافيا » ، بل هو تلق مشوب بما تحوصل فى إدراكهم الفنى من تصورات ثابتة .

« جماهير الشعر » هؤلاء ، صاروا يطلبون من القصيدة ما ينتظرون هم منها ، لا ما تعطيه القصيدة نفسها ، فإذا لم تعطهم القصيدة نفسها ، فإذا لم تعطهم القصيدة ما ينتظرون ـ وهى فى الأغلب لا تعطيهم ما ينتظرون ، لأنها تمارس مهمتها عبر ماهيتها النوعية ـ وقع التفارق والانفصام ، لينثنوا يصمون القصيدة بالعجز والتأزم والسقوط !

النتيجة الناجمة عن هذا « النسق » فى التلقى ، هى أن الأولوية لما هو « خارج » النص الشعرى ، والثانوية لما هو « داخل » النص الشعرى .

إنه ، فى كلمة واحدة ، نسق معكوس ، مضاد .

والخلاصة التى تبلورها هذه المسألة كلها تتلخص فى هذه المفارقة الناصعة :

النظر السليم إلى الحداثة الشعرية يقول إن القصيدة الجديدة تحتاج إلى ذائقة جديدة .

والقائلون بأزمة الشعر الراهم يقولون إن الذائقة القديمة تحتاج إلى قصيدة قديمة .

أى أن هؤلاء الأخرين ينتهون بموقفهم الجمالى إلى مطلب سلفى صريح ، وإن لم يعلنوه بصراحة واضحة .

(٥)

أول ما تتسم به الحداثة ، أنها نفى لكل ما يشل خيال الإنسان أو يجمده ، وتأكيد لحرية البشر فى التأويل والتفسير والاجتهاد والإبداع .

والفنان الحداثى الحق هو ، من ثمّ ، ذلك الذى يسعى بعمله الإبداعى إلى نفى كل ما يعوق تجدد وارتقاء وعى الأنسان الجمالى ، وكل ما يعوق ارتقاء حساسية حواسة : تحرير عيون الإنسان فى النظر ، وتحرير سمعه فى الالتقاط ، وتحرير حسه فى الشم ، بكلمة : تحرير كافة حواسه المدركة .

وعلى القصيدة الحداثية ، بالتالى ، أن تقف بحسم وشجاعة ضد التكرار والتناسخ والجمود الفنى ، وضد التقولب فى إطار جامد ثابت ، حتى لو كان هذا الاطار « حديثا » .

فى هذا الضوء ، كان الشعراء الحداثيون يتكلمون عن « كلاسيكية الحديث » ، قاصدين التأكيد على رفض الاستنامة إلى المنجزات الفنية التى حققتها القصيدة الحديثة فى الأربعين عاماً الماضية ، ورفض إعادة نسخها ؛ حتى لا نقع فى جمود جديد ذى شكل حديث .

ولم يكن فى هذا القصد إنكار للدور الرائد الذى نهض به قادة تجربة الشعر الحديث ، الحر ، ولا نكران للهزة الفنية العنيفة التى خلخلوا بها عمود الشعر العربى .

فالحداثة الراهنة لا تتنكر لأصولها ولرواده الأقربين ، لأنها لا تتنكر لنفسها ؛ إذ هى تاريخ يتصل ويتطور ، ولا ينفصم ويتشرذم .

ولما كانت الحداثة الراهنة ، كما تقدم ، عربية من ناحية ومدركة للفهم النسبى للتحديث فى سياقه الاجتماعى والتاريخى والثقافى من ناحية ثانية ، فإن « كلاسيكية الحديث » إنما كانت تعنى ـ وما تزال ـ تحذير الصفوف الشعرية التى تلت ، وتتلو ، جيل الرواد المحدثين من الوقوع فى وهدة اجترار وتكرار ما ابتدعه هؤلاء الرواد من طرائق ومسارب شعرية .

لقد كان منجز الرواد « حداثيا » باهراً فى سياق لحظته التاريخية/الاجتماعية/الثقافية/الجمالية ، وربما لا يكون تكراره « حداثيا » باهراً فى سياق لحظتنا التاريخية الراهنة .

ومن هنا ، فإن التحذير من « كلاسيكية الحديث » لم يكن متوجهاً لجيل الرواد المحدثين ، وإنما كان متوجهاً لمحاولات تكرار منجزهم من قبل الصفوف التالية لهؤلاء الرواد .

وفى هذا الضوء كله ، نتكلم عن « حداثة الحديث » ، قاصدين ضرورة الاستئناف المتواصل للمسعى التجديدى الذى بدأه الرواد فى شعرنا الحديث ، ذلك المسعى الذى كان هو نفسه استئنافاً لمحاولات تجديدية سابقة ، وإن كانت جزئية صغيرة ، فى مسيرة الشعر العربى .

لقد انتهى ، بفضل رواد الشعر المحدثين إستبداد الشكل الشعرى الذى استقر واستمر أكثر من أربعة عشر قرناً ، وعلى القصيدة الحداثية أن تجعل عملية الإبداع والتجديد طاقة تغير وتغيير دائبين .

(٦)

أصحاب القول « بأزمة » القصيدة الحداثية الراهنة يقعون ـ إذا تفحصنا موقفهم قليلاً ـ فى نظر « غير تاريخى » ، ثابت ، متجمد ، إذ هم لا يرون إلى العملية الشعرية فى تطورها وتتابعها المتجددين .

إنهم ينظرون إلى العملية الشعرية عبر « مثال » سابق حديث ، ويقيسون عليه كل إبداع راهن . وإذا كان التقليديون يقعون فى هذا النظر « غير التاريخى » حينما يقيسون الشعر الحديث على « نموذج » حدث فى الماضى ، مكتمل ، مغلق ، فيقفون ـ بالتالى ـ من تجارب الشعر الحر الحديث موقف الإنكار والإدانة ، فإن القائلين بأزمة شعرية راهنة يقعون فى نفس النظر « غير التاريخى » حينما يرون أن نموذج الشعر الحر (شعر التفعيلة فى الأربعين عاماً الماضية) نموذج أكتمل فى الماضى (القريب) ، مغلق . إن هذا النموذج (الشعر الحر) هو ـ فى مفهوم الناعين على القصيدة الحداثية ـ أقصى ما يمكن أن يسمح بأن يصل إليه التطور الشعرى ، ومن ثم فهم يقيسون عليه التجارب التالية له ، فيقفون منها موقف الإنكار والإدانة .

كلا الموقفين ، وإن اختلفت الأسباب ، سلفى ومن هنا ، فإن القصيدة الحداثية الراهنة مطالبة بأن تقف بشجاعة ضد سائر المفاهيم التبسيطية المبذولة ، التى تنظر إلى العملية الشعرية بعين عوراء ، لترى جانب « الضرورة الجماهيرية » ، ولا ترى جانب « الضرورة الفنية » .

من مهام هذه القصيدة الحديثة ، إذن ، أن تدافع بثبات عن وجوب النظر إلى الإبداع من خلال تجادل الضرورتين ، الفنية والجماهيرية ، على أساس من أن الضرورة الفنية هى التى تفسر الضرورة الجماهيرية ، وأن العكس ليس صحيحاً على أى حال .

فى الفن ، فإن المدخل الفنى ، هو المدخل الوحيد السليم . والقصيدة الحداثية الراهنة لم تتنكر « المهمة » ، لكنها تؤكد على أن يكون إدراك « المهمة » عبر إدراك « الماهية » ، لا العكس ، لأن العكس إنما يخرج بنا من النظر الفنى إلى أنساق أخرى من النظر المعرفى .

وبناء على ذلك ، فإن القصيدة الحداثية تقف فى مواجهة حاسمة مع المفهوم الذى لا يرى فى الواقع الاجتماعى سوى الفعل السياسى فحسب .

إن هذا المفهوم يفصح عن تجزيئية مفرطة ، حين يخلط ـ بل يطابق ـ بين « الواقعى » و« السياسى » ، فلا يرى « واقعيا » سوى معالجة القضايا السياسية وحسب ، وتعجز عن أن يرى « واقعياً » كل ما يمور به الواقع من قضايا وظواهر وتجارب : بدأ من العقائد السياسية والصراعات الاجتماعية الكبرى ، ليس أنتهاءً باللمسات العابرة الصغيرة .

وتصل هذه التجزيئية إلى اقصى مداها ، حينما لا يرى أصحاب هذا المفهوم فى « السياسى » نفسه ، سوى هجاء السلطات والأنظمة أو التغنى بخضرة ونيل الوطن . هنا ، فإن على القصيدة الحداثية أن تكافح بدأب متواصل من أجل إرساء وعى جمالى يرى أن « السياسى » يمكن أن يكمُن ـ كذلك ـ فى لحظة إحباط عاطفى بين محب ومحبوبة ، أو فى لحظة توحد انسانية مع الأشياء ، أو فى ذبول بنفسجة .

(٧)

الحداثة ليست ظاهرة «شكلية»

خصوم الحداثة يتهمون تجربتها بالإغراق فى الشكلية العقيم .

على أن واقع التجربة الشعرية الجديدة يشير إلى أن الحداثة تفرق بين « الشكلية » وبين « التشكيل » الشعرى .

فلسفياً ، ليس ثَمّ من « شكل محض » خلو من الدلالة ، وإن اختلف المختلفون ، بعد ذلك ، على طبيعة واتجاه الدلالة .

لغويا ، كل دال مرتبط عضوياً بمدلول .

وجمالياً ، فليس ثَمّ بالتالى « فن للفن » كما أشيع ويشاع فإذا كان الفن ــ بعامة ــ تعبيرا اجتماعيا ، سواءً بالإرهاص أو بالانعكاس أو بالتواكب ، فإن دعاة الفن للفن لم يكونوا سوى دعاة لفك الاشتباك بين الفن والواقع الاجتماعى ، وإن لم يكن فهم نفسه (بحكم كونه ظاهرة اجتماعية ، مدركين ذلك أم غير مدركين) منخلعاً عن التعبير عن الواقع ، بصرف النظر عن طبيعة هذا التعبير واتجاهاته .

وفى المقابل ، لم يكن الرافضون لما يسمى « الفن للفن » سوى دعاة لارتباط الفن بالحياة والواقع الاجتماعى ، ودعاة لنصاعة موقف الفنان فى فنه وتعبيره عن الجوانب « الايجابية » فى واقع الناس اليومى .

أما الفن نفسه ــ فى الحالتين ــ فلم يكن « للفن » بحال .

مهما يكن من أمر ، فإن الحداثة الشعرية العربية الراهنة لم تقل ــ مع ذلك ــ « بمطلقية » الشكل ، بالمعنى الذى يفضى إلى أن تصبح القصيدة مجرد « فراغ لغوى » مصمت كما يروّج خصومها الناقدون .

عندما تحدث الشعراء الحداثيون عن « العلاقات الجمالية » كمدخل لخلق القصيدة إبداعياً وكمدخل لقراءة القصيدة نقديا ، فإن القصد كان التأكيد على « العلاقات الجمالية الدالة » .

هذا المعنى نفسه هو الذى ترجم نفسه ، مرات ، فى قناعة الحداثين بأن الفن هو « موقف ، وتشكيله » : أى أن مدخل التعرف على « موقف » القصيدة هو كيفيات « تشكيل » هذا الموقف عبر الخصائص الفنية .

وهذه السمة (مدخل الموقف هو التشكيل) هى أحد معانى الخصوصية النوعية ــ النسبية ــ للظاهرة الفنية كظاهرة اجتماعية . تلك الخصوصية النوعية التى يقرّها الكثير من خصوم الحداثة ،

بدون إمعان حقيقى للنظر فى معناها ومقتضياتها وهم بإزاء تجربة شعرية .

من هنا ، كان الحداثيون ـ ولا يزالون ـ يحاولون أن يعيدوا مسألة النظر الفنى إلى توازنها ، الذى كان قد اهتز لصالح « ما يقال » بقطع النظر ـ فى الأغلب ـ عن « كيف يقال هذا الذى يقال » .

والاعتداد « بالتشكيل » الشعرى أمر مختلف عن « الشكلية » .

الشكلية (إذا كان لابد من الاعتقاد بوجود محض أشكال) انخلاعٌ عن المجرى المؤار لحياة البشر ، ليصبح النص مقفولاً فى نفسه ، ونهائيا . وهى لعب لغوى أو صورى أو رمزى لا غاية له ولا دلالة .

فى الحداثة الشعرية يختلف الأمر نوعياً .

السعى للتشكيل الفنى الرفيع يهدف إلى أن يحقق للفن « فنيته » أساساً ، عبر ما يختمر به من موقف . ولذا فإن ما يمكن أن يرد بالتجربة من لعب لغوى أو صورى أو رمزى مرهون بالسياق الفنى الشمولى للعمل الشعرى . والغاية فى كل ذلك ناصعة : جعل النص متنوع الايحاءات ثرى الدلالات .

هذه سماتٌ هى عكس ما تنتجه « الشكلية » من انفصال وجمود وتضارب .

فى « الشكلية » النصُّ كاملٌ ، مكتف بذاته . وفى « التشكيلية الحداثية » النصُّ ناقصٌ بذاته ، مكتمل بغيره ، بتنوع القراءات وتعدد الدلالات .

فى « الشكلية » ، لأن النص مقفول ، فإن الدلالة لا تتنوع ، وإنما « تتضاد » .

وفى « التشكيلية الحداثية » النص متنوع المغزى ، لا متضاد المغزى .

ولهذا ، فإن أكثر من قراءة للنص الحداثى الناضج يمكن أن تعطى أكثر من دلالة ، متنوعة ، فى مجال عام واحد أو متقارب ، فإذا أعطت دلالات متضاربة متضادة ، متعاكسة المجالات ، فإن معنى ذلك أن ثمة خللا كبيراً : إما فى النص ، وإما فى القراءة .

هذه النقطة الأخيرة هى واحدة من « مخاطر » التجربة الحداثية الجديدة .

تجب ، إذن ، الإشارة إلى إنه ليس فى قصد كل ما سبق من حديث ، نيةٌ باتجاه تنزيه التجربة الشعرية الجديدة ، كليةً ، من تسرب أو كمون بعض النوازع أو الشوائب الشكلية فى ممارستها الراهنة :

فتسرب أو كمون بعض هذه « البثورات الشكلية » فى التجربة الجديدة أمرٌ وارد محتمل . ويزيد احتمال وروده ـ بالتسرب إليها أو بالكمون فيها ـ أن الخط الفارق بين الشكلية وبين التشكيل الشعرى الصحى ، هو ـ كما رأينا ـ خط حاس مرهفٌ ، وإن كان جوهرياً وحاسماً .

على أن هذه الشوائب الشكلية ليست هى لبّ أو قلب التجربة الأساسى .

مع ذلك ، فإن فرز هذه الشوائب وحصرها ، ومحاصرتها لتنقية التجربة الجديدة من طحالبها الضارة ، يبقى مهمةً كبرى للشعراء الحداثيين : إبداعياً بدرجة أساسية ، ونقدياً بدرجة جزئية .

ومن ثمّ تظل المهمة الأساسية المعلّقة للنقاد ، هى هذا الفرز والتقويم ، بإضاءة المجرى الجوهرى الصحىّ للتجربة ، ومحاصرة طحالبها المتناثرة الصغيرة ، وبالكف عن الوصمة السهلة ، الجامعة المانعة ، بالشكلية المطلقة العقيم .

فالحداثة ، فى جوهرها ، ليست ظاهرة شكلية .

زوايا

تراب الأمكنة ... وزعفرانها

وليد منير

○ تحدث الشاعر الفرنسى « جيرار دى نرفال » ذات يوم عن رغبته فى « تكثيف سنوات الحزن ، والأحلام ، والمشروعات فى جملةٍ واحدةٍ ، أو كلمةٍ واحدة » فهل استطاع أن يفعل ذلك ؟

لقد حاول .

وغيره كثيرون قد حاولوا : آرثر رامبو ، جارثيا ماركيز ، جيورجيودى شيريكو . كل بطريقته قد سعى سعياً مضنياً إلى العثور على (كيمياءٍ) خاصةٍ به ؛ (كيمياء) يتفجر من خلالها سحُر الإيقاع ، أو سحُر اللغة ، أو سحُر اللون .

أى جَهدٍ مضنٍ ذلك الجَهد الذى يستغرق أبعاد الزمان والواقع والحلم دفعةً واحدةً ، وأى ثراءٍ مفعم بروح التركيز والزخم ذلك الثراء الذى يغلّف تجربةً شخصيةً متعددة المستويات ، ويسرى فى خيوط نسيجها ؟!

وممن أقرأ لهم فى بلادى الممتدة من المحيط إلى الخليج فتعرض لذهنى أفكارٌ وتجاربٌ وأحلامٌ من هذا النوع : سعدى يوسف ، وشوقى أبى شقرا ، وادوار الخراط .

فى (نصوصه الاسكندرانية) الأخيرة يحاول أن يعثر « الخراط » فى الواقع العادى على أشكال تبدو كما لو كانت حلماً ، ويتمثل هدفه الأول فى اقتناص الأسرار التى تختفى تحت قشرة هذا الواقع .

اسكندرية هنا ـ كما هى عند كافافيس ـ مكانٌ ، وزمانٌ ، وحالةُ وجدٍ ، وتحولاتُ عاشقٍ صوفى . وحين يصير الواقعُ أساطيرَ مرويةً ، وتصير المرأة تعميداً وقُدّاساً ، وتتقطرُ الأحزان والأحلامُ والذكرياتُ من مصفاةِ رؤيةٍ كونيةٍ سحريةٍ تنساب فيها الحياة وراء حدود اللاشعور ، يتناوب الحسىُ والمجّردُ الأدوار ، وتتراسل الحواسُ وتتداخلُ ، وتنشفُ الخطوطُ الفاصلة بين الكائنات والأشياءِ حتى تكاد تتلاشى . إن للون والصوتِ والرائحة طغياناً خاصاً فى هذه النصوص التى تمثل سيرةً لاذاتيةٍ للذات . هل عثر الفنان أخيراً على تلك (الكيمياء) التى حوّلت (ترابها) إلى (زعفران) ، وهل فضّ لنا أسرار تميمته ؟

أنا أتصور أنه قد فعل شيئاً من هذا ، وإن كان مازال يُخفى فى جعبة أحلامه سهاماً أخرى لم يرمها بعد ○

إلى أين تتجه الدرجات العلمية ؟ أتراها تمضى بنا إلى طريق بلا عودة ، تفضى إلى اللا تقدم ، إلى اللاثقافة ؟ أم أنها تسمو بنا عاليا نحو « أنا » ثقافية ؟

قبل أن تضع نفسك بين اللاتقدم واللا ثقافة والأنا الثقافية ، وقبل أن تحمل عقلك عناء التفكير والمقارنة ، وقبل أن تصدر مقولة نهائية . . قبل هذا وذاك يجب أن تعلم جيداً أن اللفظ مشتق من كلمة لاتينية هى "Doctus" ومعناها « المتعلم » . . وأن الدكتوراة كانت الدرجة العلمية الوحيده التى تمنح لقب « دكتورى » فى تخصص ما بعد دراسة بعض المواد . . وتقابلها درجة « العالمية » التى كان يمنحها الأزهر فى مصر ، لتدل على أن حاملها عالم ، فى « الفقه » أو فى « الشريعة » أو فى « التفسير » . . الخ . وتؤهله لأن يجلس إلى عمود يمارس إلى جواره التدريس . . وقيل إن هذه الصورة الأزهرية ، كانت هى الأصل ثم إقتبسها الأوربيون لجامعاتهم . . وما يهمنا أن كليهما لم تُعطى إلا لمن درس بعض المواد وكتب بحثاً أتى فيه بشىء جديد . . وبعد أن عرفنا كيف كانت قديماً ؟ ألا يحق لنا أن نعرف كيف أصبحت الآن ؟ ألا يحق لنا التأكد من أن الزمن الذى فصل بين أزهريتها وأكاديميتها لم يدفع مفهومها القديم نحو التطور ؟ هل دكتوراة الثمانينيات مثل دكتوراة العشرينيات ؟ . . ألا يحق لنا معرفة القواعد المتبعة الآن لحصول الباحث على الدكتوراة ؟ ولماذا يتقدم للحصول عليها ؟ وما المنتظر من الدكتور والدكتورة ؟

الدكتوراه .. لمن ؟!

تحقيق علاء عريبى

إذا كان لنا حق معرفة كل هذا . . فلنبدأ موضوعنا ولتكن البداية بالسؤال الموجه إلى :

د . أحمد حسين الصاوى أستاذ بكلية الإعلام سابقاً ، وأحد مؤسسى كليات الأعلام فى الوطن العربى .

● على أى أساس تمنح درجة الدكتوراة ؟

الانتهاء من دراسة بعض المواد ، ثم كتابة بحث فى موضوع ما يختاره الباحث تحت إشراف أحد الأساتذة ، بحيث يأتى بشىء جديد فيه ، يجاز على أساسه البحث .

○ نوعية الجديد الذى يأتى به ؟

نظرة جديدة تلقى الضوء على جانب لم يكن من قبل ، توضيح أشياء كانت خافية ، يأتى بوثائق تثبت شيئاً ما . . الخ . فالجدة شرط من شروط أى بحث علمى

○ أضاف هذا للمستوى الثقافى شيئاً ؟

يوجد عدد من الرسائل أستحق أصحابها اجازتها لأنهم أضافوا بالفعل للمستوى الثقافى ، ويوجد باحثون آخرون أضافوا فقط إلى جانب المعرفة ، ويوجد الكثير لا يضيف شيئاً نهائياً . وهذا لأن الجامعة المصرية مرت عليها فترات انحدرت فيها الدراسات العليا ، وهبط مستواها ، وأصبحت البحوث فى كثير من الحالات لا تستحق شرف الحصول على هذه الدرجة . . وأحب أن أضيف أن الدكتوراة تعد الفرد إلى أن يكون مدرسا جامعيا وليس لتجعل منه عالماً أو مبدعاً .

○ أسباب الانحدار ؟

هناك سببان الأول : قلة عدد المشرفين على الرسائل ، وإنشغالهم فإما هو مكلف بالاشراف على رسائل أكثر من طاقته أو هو فى الخارج يسعى وراء رزقه ، أو متنقلا بين الجامعات للتدريس ، وتكون النتيجة ـ بلا شك ـ تقصيراً مهما كانت مكانته ، والسبب الثانى هو سياسة فتح الجامعات على مصراعيها ، وتخريج أعداد ضخمة ، منهم القليل الذى تعلم تعليماً جامعياً حقيقياً

○ هذا المشرف المثقل بهذه الأعباء التى تصرفه حتى عن القراءة هل يصلح للإشراف ؟!

الاشراف الضعيف يؤدى إلى خروج رسائل ضعيفة .

○ ألا يؤدى أيضاً إلى تكرار الرسائل ؟!

مسألة تكرار الرسائل أمر هين إذا ما قورن بما هو أبشع .

○ وما هو هذا الأبشع ؟

السرقات العلمية . . . فالطالب يعثر على رسالة فى جامعة بعيدة ، وينقل منها ما يشاء لثقته أن أستاذه لم يقرأها ولا حتى المناقشين ومع ذلك تجاز له الرسالة وهذا حدث لى شخصياً ، فقد أخذوا من كتبى عشرات الصفحات وقدموها فى رسائل ولم أعرف إلا مؤخراً ، ومن أجاز لهم الدرجة العلمية لم يكتشف هذا ، لأننى لا أعرفهم ولا يعرفوننى ، ولا هم حق من التخصص بل اقحموا عليه . . فالحقيقة أن ثقل الأعباء على الأستاذ ، وعدم تفرغه للقراءة والإطلاع ، وأيضاً عدم الترابط والتنسيق بين الجامعات ، لهو من مثالب الوضع الحالى ومن مساوئه العديدة .

○ لكى نستفيد من الدكتوراة . . ماذا نفعل إذن ؟!

لا بديل عن نسف النظام الحالى ، لابد من هذا ، فنحن مازلنا فى إنتظار الرجل الشجاع الذى يتقدم إلى

د . أحمد حسين الصاوى ...

سرقوا من كتبى عشرات الصفحات وحصلوا بها على الدكتوراه ●

د . صلاح فضل ... إذا تساهل المشرف مع الباحث ، فلا يمكن أن نتوقع منه أن يكون أستاذاً ●

لا يوجد مبتكر واحد فى مركز البحوث ، وإن وجد فلن يبتكر .. ولا يمكن أن يبتكر ●

العديد ممن يحصلون على الدكتوراه .. يلفق النتائج ●

المسئولين بخطة واضحة وكاملة ، تحترم العلم والجامعة والأكاديمية وتقدر التخصص ، وتحترم كل ما هو عال وسام من القيم الجامعية القديمة .. لنتكلم بصراحة .. الطبيب الذى يمتلك عيادتين وثلاثة ومستشفى ويدرس فى الجامعة هل هذا طبيب ؟ كيف نحترم هذا ؟ هل عنده ما يعطيه من علم أو خبره ؟ بالطبع لا ، فملكاته تتأثر وعلمه يتأثر حتى مقدرته الجسمانية تتأثر .. والغريب أن فى هذه الظروف ، نجد المحافظين يفتحون جامعات ، ومعظمهم لا صلة بينهم وبين الجامعة أو الأكاديمية فكل هذا عبث ، فلا بديل عن تحديد عدد الطلاب بالجامعة ، والجدية فى الدراسات العليا ، من حيث اختيار الأساتذة وعدد الرسائل التى تعهد إليه ، ومنعهم من الجرى هنا وهناك .. هذا بجانب إقامة المكتبات لغبات العلمية ، لأننا نفتقد المكتبة العلمية المحترمة لا أعرف لماذا لا ينظرون إلى الدول العربي؟ فجامعاتهم نحن الذين أنشأناها ، ولكنها تفوقت علينا الآن ، هذه هى الحقيقة .



* الدكتور : صلاح فضل ، عميد المعهد العالى للنقد الفنى وأستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن بآداب عين شمس له رأى آخر

يقول : لا ينبغى أن نتوقع من كل باحث أن يبدع نظرية جديدة ، فهذا يتطلب مستوى وشروطاً لا تتوافر فى الدراسات التى تقدم فى الدرجات العلمية ، لأنها تتطلب أشخاصاً فى هذا يتطلب مستوى وشروطاً لا تتوافر فى الدراسات التى تقدم فى الدرجات العلمية ، لأنها تتطلب أشخاصاً لديهم قدرات فذة ، غير تقليدية ، أما الحد الأدنى المشترط فى باحث الماجستير والدكتوراة هو فقط الأستعداد المنهجى لإجراء البحث ، وإمتلاك الأدوات الضرورية كتذوق الأدب ومادته ، واتخاذ موقف نقدى ، أن تكون له معرفة بالأصول الدراسية القديمة للمجال الذى يبحث فيه ، يكون له معرفة أيضا بالأدب والتيارات العالمية التى تتصل ببحثه ..

○ هل الدكتوراة لفرد إمتلك المنهج فقط ؟

عند إتمامه لبحث الدكتوراة من المفترض ، أن الخبرة قد توفرت لديه ، من خلال ممارسته العلمية فى بحثه لموضوعه ، وبهذا أصبح عالما بطرائق البحث وناقداً ذا منهج ، وبالتالى تستطيع أن تتوقع من أعماله التالية قدراً من النضج ووضوح الرؤية أكثر مما توفر لديه فى المرحلة الأولى ، أما إذا تساهل معه المشرف والأساتذة ، فلا يمكن أن نتوقع منه أن يكون أستاذاً جيداً .

○ كيف يتساهل المشرف مع الباحث ؟

التساهل نظرياً قد يحدث ، ومن الوجه المبدئية ينبغى ألا يحدث ، والمشكل ، نستطيع أن نقول ، أن هناك مدارس فى البحث وفى الدراسة ، وهذه المدارس تتفاوت فيا بينها من ناحية قوة المتطلبات .. فنجد أستاذاً من الأستاذة يتشدد مع الدراسين ، ويشترط فيهم مواصفات معينة ، ويدعوهم دعوة ملحة إلى أن يستزيدوا من البحث ، ولا يقبل ما يقدموه فى المرة الأولى والثانية ، وهناك آخرون لم تتح لهم هم أنفسهم فرصة التكوين العلمى بهذا المستوى ، وبالتالى يمكن أن نتوقع منهم المثل الشائع « فاقد الشىء لا يعطيه »

○ وما هى فائدة الدكتوراة ؟!

هى فى حد ذاتها فائدة ، فالإستفادة ليست هى الجدوى العلمية التطبيقية ، الفائدة قائمة بشكل أساس .. وأقول ، إننا بنفس القدر الذى نحن بحاجة فيه إلى معرفة كل التراث النقدى والأدبى العربى ، نحن فى أمس الحاجة إلى معرفة كل التيارات العالمية المعاصرة بعمق للإفادة منها ، بمعنى ؛ أن تكوين الباحث الجيد مازال يحتاج إلى الشق العالمى بنفس القدر المحتاجفيه للشق العربى .

○ أهو غير متوافر ؟

□ متوافر فى حالات قليلة جداً ، لأن إشكالياتنا . أننا نتصور إن البحث فى العلوم الانسانية والأدبية من الممكن الاكتفاء فيه بالزاد المحلى ، حتى قوانين البعثات عندنا فى السنوات الأخيرة تنحو إلى إلغاء البعثات فيما يمكن التخصص فيه بالداخل ، وهذا أدى إلى قصور شديد فى أجيال الباحثين المحدثين الذين أقتصرت مهمتهم على ترديد ما قيل من قبل دون الانفتاح على آفاق جديدة ، يستطيعون بها أن يضيفوا شيئاً إلى آفاق الدراسات المحلية .

● هذا الباحث هل يضيف شيئاً بالدكتوراة إلى الثقافة ؟!

□ فى بعض الحالات وهى معروفة ومعدودة ، وتعتبر معالم متميزة تمثل خطوط بارزة فى التطور الفكرى والنقدى والأدبى فى العالم العربى ، وفى حالات أخرى تعتبر مجموعة من البحوث التى اقتصرت فائدتها فقط على أنها أهلت أصحابها لأن يحملوا درجة الدكتوراة . ولا يمكن أن نتصور أن كل الباحثين عباقرة ، وأنهم جميعا ينبغى أن يأتوا بما لم يأتوا به الأوائل وإلا تطلبنا من الأشياء ما ليس من طبيعتها .

● لكى نستفيد من الدكتوراه ماذا نفعل ؟

□ لا يسمح لباحث الدكتوراه أن يناقش إلا إذا أمضى على الأقل عاما دراسياً فى جامعة أجنبية يطلع فيها على خلاصة البحوث فى تخصصه ، ويزداد معرفة وإتقان للغة المساعدة (الأجنبية) التى يبحث فيها ، ويحتك بالمستويات المنهجية المتقدمة فى تخصصه ، فلابد من السفر قبل المناقشة .

● السفر للباحث والمشرف ؟

□ المشرف كان باحثاً ، وإذا ضمنت هذا للباحث ضمنت من يحصل على الدرجة ، فيصبح أستاذاً ومشرفا .

● لا بديل عن السفر إذن ؟

□ لا بديل ، فلابد من الانغماس فى الماء الحضارى بأكمله .



● د/محمد أبو الغار أستاذ أمراض النساء والتوليد بطب القاهرة

□ .. يقول .. الدكتوراه فى الطب تنقسم إلى نوعين ، الأول : فرع أكاديمى مختص أساساً بتعليم الأسس الأساسية لمهنة الطب ، والمعلومات الأساسية لأى جزء من التخصصات ، عمله الرئيس التدريس والقيام بالبحوث فى فروع التشريح ، علم الوظائف ، البكتريا .. الخ وهؤلاء غير مطلوبين فى أى مكان وليس لهم أى قيمة غير فى كليات الطب ، والماجستير عندهم ليس لتؤهله لشيىء ، فالاكتفاء به يجلس فى منزلهم ، ولا يعتمد عليه ولا يسمح له بالتدريس ، ولابد أن يأخذ الدكتوراه ، وهو أساسا لا يسمح له بالكشف على المرضى .. أما الفرع الثانى ، الاكلينيكى وهو المختص بعلاج المرضى والماجستير فيه درجة تخصصية متوسطة ، والذى يحصل عليها يكون مؤهلاً للممارسة هذا النوع من التخصص بكفاءة ، وقد يعين أخصائى فى مستشفى ، ويمكن حاملها يقف عليها ، ودراسته للدكتوراه حسب رغبته .. وهذه الدرجة مذاكرة وامتحان وتحضير رساله بسيطة ، مجرد تجميع بيانات ، وامتحان عملى واكلينيكى ، وعمليات ، بحيث يتأكد أن حامل هذه الدرجة يستطيع أن يزاول هذا التخصص .

● وهل يعطى ابتكاراً جديداً فى الرسالة ؟!

□ الرسائل التى فيها إبتكار فى مصر هى غير موجودة ، فالدكتوراه فى مصر ليس بغرض البحث بل التعيين فى الجامعة ، أو للمركز .. كطبيب ، وكذلك

للعمل الشخصى ، والشهرة ، وأيضا ليوزع على مستشفى حديثة ، كالمعادى أو غيرها من المستشفيات الجديدة أو لاضطراره بسبب العمل فى الجامعة ، لأنه لن يكون مدرساً إلا بالدكتوراه ، فالدكتوراه فى الفروع الأكلينيكية ، رسالة وإمتحان ، والجزء الهام فيها هو الامتحان وليس الرسالة ولا تتطلب أشياء جديدة ، دائماً تطبيقية .

● وهل هى أساساً للتطبيق أم الابتكار ؟

□ فلسفة الامتحان اخراج طبيب على مستوى عالٍ من الكفاءة فى مهنته ، يعرف التفاصيل المختلفة ، ويجيد الطب ، وليس البحث والعلم ، الذى هو موضوع ثانوى فى العالم الثالث . . أما فى الخارج فالحاصل على شهادة الدكتوراه رجل أكاديمى متخصص فى البحث ، لا يمارس مهنة الطب ؛ استاذاً متفرغاً ، يزاول المهنة للتأكد أو لإجراء الأبحاث فقط ، وهناك شهادتان ، شهادة الأخصائى العالى (Fiss) الزمالة ، وهى امتحان ومذاكرة كشهادتنا هنا ، وتوجد شهادة أخرى (BHD) دكتوراه الفلسفة ـ وهى شىء جديد والحاصل عليها متفرغ للبحث وإضافة الجديد والتدريس فى الجامعة ، وهذه القسمة غير موجودة فى مصر . .

● لماذا ؟!

□ لأن الظروف الأقتصادية والاجتماعية لا تسمح بهذا ، لأنه لكى يأخذ دكتوراه فلسفة ويتفرغ للبحث ، غالباً سيموت من الجوع ، لن يستطيع أن يطبع الرسالة ، كيف وراتبه ثمانون جنيهاً ؟

● ومركز البحوث ؟

□ نفس الشىء ، لابد أن يعمل فى مكان آخر بسرعة ، أنه منظر فقط .

● مركز البحوث ، مركز المبتكرين ؟!

□ ولا واحد منهم مبتكر ، ولن يبتكر ، ولا يمكن أن يبتكر .

● ولماذا هو مركز بحوث ؟

□ حاجة منظر ، (برستيج) لأننا المفروض دولة ضخمة فى المنطقة .

● يجمع ؟!

□ ناس «شطار جداً» ، وأكفاء جداً ، يعملون الدكتوراه كالآخرين لكى يعملوا بحوث تطبيقية مكررة معروفة وموجودة مثل غيرهم ، وإنما الجديد ، لا جديد فى أى شىء ، وهذا شىء معروف ، وليس نحن فقط بل فى هذا فى جميع دول العالم الثالث والذى يسمى جديداً هو الوهم ، فأكبر شىء يعمل فى مصر ، تطبيق الجديد الذى يحدث فى الخارج ، بأقصى سرعة ، بهذا تعتبر رجل متقدم ، أى تكون على إتصال دائم بكل تقدم فى الخارج ، فالدكتوراه حاملها باحث فى بحوث تطبيقية مكررة ١٠٠ ٪ ، ٥٠٠ ٪ ، وهى من أجل الشهادة فقط وليس فيها أى إبتكار وأنا من ضمن من أخذ الشهادة كالآخرين ، من ضمن هذا النمط السائد ، فقط تعلمنا طريقة البحث العلمى .

● الدكتوراه على هذا الشكل هل تزيد لبنة من لبنات الثقافة ؟!

□ لن نزيد فى الطب ولا غير الطب ، ولا يمكن أن نزيد ، هناك أشياء تطبيقية يمكن عملها ، ولا يمكن أن نضيف نظرية جديدة أو طريقة جديدة فى العلاج ، فحامل الدكتوراه رجل يفيد ولا يزيد لأنه ليس مبتكراً .

● ما رأيك لو إقتصرناها على المبتكر ؟!

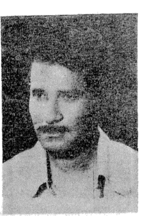
□ كلام نظرى لا يصلح ، لأن الجو العلمى هنا فى مصر ، وتنظيم البلد ككل لا يسمح بعمل دكتوراه واحدة فلسفية فى أى فرع من الفروع العلمية ، لأنك عندما تبتكر تحتاج إلى حاجات أساسية ، وهى غير موجودة ، ولا يمكن أن تتوفر ، لأن العالم الثالث كله إنتهى ، وسينقرض قريبا .

● ألا يوجد أى أمل ؟

□ طبعا لا ، لإنك ما إن تهضم الجديد ، يصبح هو ذاته مجرد تراث عند مبتكريه ، وهذا ينطبق على كل شىء ، لذلك فإحتمالات التطور مستحيلة جداً ، أحسن شىء أن تفعل شيئاً تطبيقياً فقط .

● ومسألة إخراجه فى كتاب ؟

□ يوجد كتاب مبتكر أو إبداع وهو ليس له صلة بالمؤهلات ، وكتاب آخر أكاديمى ككتاب المدرسة وهو ليس تأليفاً أو إبتكاراً ، فقط مجرد جمع على نقل على ترجمة على تلخيص فى التخصص . وهو مؤهل مليون فى المائة لعمل هذا ●



د / محمد أنور الأباصيرى أستاذ الأراضى بمركز البحوث الزراعية .

يعقب على أراء أ . د / أبو الغار بقوله

● من المفروض أن يضيف حامل الدكتوراه الجديد ، لكن لظروفنا الأقتصادية والاجتماعية الدكتوراه مجرد تطبيق ، تطبيق نظرية ما توائم بيئة ما ، على بيئتنا ، فالظروف الحالية لا تساعد الباحث على الأبتكار أو الإبداع ، لأننى لا أستطيع أن أفكر فى الفاكهة وأنا لا أجد الخبز . . وهذا لأسباب كثيرة منها ، عدم وجود نوع من التوثيق بين الجامعات وبعضها ، فيوجد باحث يعمل رسالة ما فى جامعة ما ، ويصل لنتائج معينة ، وآخر فى جامعة أخرى يأخذ نفس الفكرة ويصل لنفس النتائج ، لعدم علمه بأنها بحثت من قبل . . ويوجد آخر يلفق النتائج ، أى يصنع نتائج كاذبة ليست هى نتائج البحث ، وكلاهما يأخذ الدكتوراه فالدكتوراه للترقية (الدرجة الوظيفية) والمظهر الاجتماعى ، فلكى يترقى ، يأخذ درجة وظيفية ، لابد من البحوث ، لكى يدخل الكدر وأيضا لابد من الدكتوراه ، ولكى لا يسبقه زميل له ويصبح رئيسا له ، يضطر للحصول على شهادة الدكتوراه ، إما لطول الفترة ، ومشاق البحث ، يحدث له احباط ، فيضطر لتلفيق النتائج أو يستمر ويحصل عليها إذا كانت لديه الأمانة العلمية . .

أما والحل ، فيجب تغيير النظام التعليمى كله ، لأنه مبنى على الحفظ وليس الأدراك والفهم ، لابد من نظام جديد يثقل المواهب ، ويعد العقول إلى الابتكار ، هذا بجانب توفير الوسائل أو الضروريات الاساسية التى تساعد الباحث على إتمام بحثه كالمكتابات وغيرها مما هو ضرورى وأساسى وملح لتصبح الشهادة بحث على الأقل جديد .

الطبيب الذى يملك أكثر من عيادة ومستشفى ثم يدرس فى الجامعة .. كيف نحترمه ؟

د . محمد أبو الغار ...

العالم الثالث انتهى .. وسوف ينقرض قريباً ●

د . محمد أنور الأباصيرى ...

الدكتوراه الآن للترقية ولتجميل المظهر الاجتماعى فقط ●



قصة مترجمة

على وشك القتل

بقلم الكاتب النمساوى المعاصر
ياكوف ليند
ترجمة عبد الحميد أحمد على

ذات يوم كان يعيش رجل عجوز مع زوجته العجوز ، لم يكن لديهما أطفال . كانا يمتلكان كل ما يحتاجانه ، الحدائق ، الطعام ، البيوت ، الخمر ، الملك ، المواشى ، الكلاب ، الحقول ، والغابات الواسعة . كانا فى منتهى الصحة والعافية والذكاء أيضاً ، محبوبان لدى كل من يعرفهما ، كانا يملكان كل شىء إلا الأطفال ، لذا فقد كانا فى غاية الحزن والتعاسه .

ذات مساء ، قالت العجوز لزوجها : لقد قابلت أمس رجلاً غريباً ، بشرنى بأنى سوف أرزق طفلاً قبل أن أموت .

وماذا كانت اجابتك ؟ سأل الزوج

ـ لقد ضحكت

ـ ولماذا ضحكت

ـ لأنى امرأة عجوز ، وامرأة فى مثل هذا العمر لا يمكن أن تلد طفلاً . كان هذا هو سبب ضحكى .

ـ انه لبؤس ان تضحكين

ـ لماذا

ـ لأن هذا الغريب ربما يكون اعلم منك ومنى .

مرت الأيام وحملت العجوز ووضعت ابناً جميلاً لزوجها ، لقد اكتملت سعادتها ، وامتلأت حياتها . . .

ذات مساء آخر والزوج عائداً إلى بيته وبينما يهم بدخول البيت سمع خلفه صوتاً يقول : خذ ابنك . . خذه ، واقتله !

استدار الزوج العجوز إلى الوراء ليرى صاحب هذا الصوت ، لم يجد أحداً . كيف اقتل ابنى ، سأل الأب نفسه ، يالها من فكرة مجنونة . عاد الصوت ثانية : إقتل ابنك . دخل العجوز البيت حزيناً . . سألت الزوجه عن سبب حزنه ، حكى لها ما سمعه ، بكت الزوجه ، ماذا كانت تفعل لو أنها كانت فى مكان زوجها ، سيد البيت ، اتسمع لهذا الصوت أن تتناساه .

ذات صباح ، أمر الأب ابنه بالخروج معه :

ـ خذ بندقيتك ، سوف نذهب للصيد ، قال الأب .

ـ ماذا سنصطاد ؟ سأل الابن .

لم يرد الاب ، تقدم الابن صامتاً أسام ابيه ، راخياً جفونه ، معلقاً بندقيته فى كتفه . . عندما وصل الاثنان للغابة ، قال الرجل لابنه .

ـ لقد امرنى صوت بداخلى أن اقتلك ، ويجب أن أطيع هذا الصوت .

تلفت الابن يميناً ويساراً ، لم تلمح عينا الصغير فى الغابة ـ التى يمتلكها ابوه ـ طريقاً يمكنه من الهروب . . نظر إلى الرجال المحيطين به والحاملين البنادق ، أدرك أنها نهايته .

حسناً ، قال الابن ، ابعد عنى قليلاً واطلق على الرصاص فلن اتحرك .

ربط الأب ابنه إلى شجرة قريبه ، ابتعد عن الشجرة امتاراقليلة ، أنزل البندقية من كتفه ، صوبها إلى صدر الصغير ، وضع يده على الزناد ، بينما هو يهم بلمس الزناد . . .

هتف صوت فى ذاته قائلاً : لا تكن مجنوناً ، لقد أردت فقط أن أعرف إذا كنت فعلاً تريد قتله ، اننى تأكدت الآن من أنك صادق ، دعه ، دعه يذهب واقتل غيره بدلاً منه . . على بعد امتار غير قليله من الشجرة ، وفجأة اشتبكت قرونها بأدغال الغابة وحاولت غنزة الفكاك ولكن هيهات فقد لمحها الاب ، صوب نحوها بندقيته ، ارداها قتيلة . . فك الاب ابنه . . وعادا صامتان إلى البيت .

كانت الأم فى غاية السعادة ان ترى ابنها حياً مرة ثانية ، بعد أن فقدت الأمل فى عودته حياً . . فى الليل ، سألت الزوجة زوجها العجوز :

ـ لماذا اردت أن تفعل مثل هذه الفعلة المجنونة ؟ لماذا اردت قتله ؟

ـ لم يكن هدفى ان أقتله ، لكننى اردت اعدام شكوكك وضحكاتك .

ـ ألم تفعل ذلك ؟

ـ لا . . لم أفعل ، صوت ما ، امرنى بأن أبقيه حياً .

اسم الابن كان إسحاق ، والكلمة تعنى الضحكة ، ورث بعد ابيه أملاكاً كثيره وعاش عمراً يناهز المائة .

عن المؤلف :

ولد ١٩٢٧ فى ڤيينا ، ويعيش منذ عام ١٩٥٤ فى لندن ويكتب بالانجليزية إلى جانب الألمانية . . من أهم أعماله . . نفس من خشب ١٩٦٢ ، الفرن ١٩٧٣ ، السفر إلى الاينو ١٩٨٣ .



شمس الدين موسى

وصل إلى المجلة هذا الأسبوع العدد الخامس من المجلة الأدبية « الزهور » التى يصدرها شباب الأدباء بجمعية رواد قصر وبيوت الثقافة بمحافظة القليوبية . ولم تكن الزهور هى المجلة الوحيدة التى وصلت إلينا هذا الأسبوع ، لكن الاختيار وقع عليها من بين مجموعة المجلات الأخرى لكى نطرح من خلال عرضها فى باب « إنتاج تحت الأضواء » بعض القضايا الهامة التى تثيرها تلك المجلات .

ومجلة الزهور تحوى بين صفحاتها باقة من القصائد الشعرية والقصص القصيرة ، مما يدل على أن القائمين عليها يعملون بشكل عام على نشر الأعمال الإبداعية ، خلافاً لكثير من المجلات التى سبق التعرض لها ، من قبل ، والتى احتوت على الكثير من المواد الصحفية المتنوعة كالتحقيق ، والأخبار ، والإعلانات وأبواب الرياضة والإجتماعات ... إلخ ، وهو ما كان محلاً لنقد باب « إنتاج تحت الأضواء » لمثل هذه المجلات التى يفترض إنها تمثل نوعاً من الصحافة الأدبية والثقافية . فلم تقع مجلة الزهور أو القائمين على تحريرها فى تلك المنزلقات ، مما جعل مجلتهم تأتى مهتمة بنشر المواد الإبداعية فى جميع صفحاتها ، وإن كان ذلك لا يدخل فى الحكم على المواد المنشورة .

● ● ●

والملاحظ أن المواد الشعرية المنشورة فى مجلة الزهور وأرجو الا أكون قاسياً فى الحكم عليها ، لم تكن ذات مستوى مناسب بعكس ما يحدث فى مجلات ماستر أخرى مثل مصرية ، وكتابات ،وخطوة ، والنديم ، وإضاءة وهى المجلات التى أصبح لها كيان فلم يكن اهتمام « الزهور » مركزاً على نشر قصائد شعرية ذات مستوى فنى عالٍ باستثناء قصيدة الشاعر « مفرح كريم » التى أفتتح بها العدد وكانت بعنوان « من مكابدات العشق » وجاءت أهم قصائد العدد ويقول فيها الشاعر :

معى ؛
فى البلاد البعيدة
وجهك
يتبعنى فى امتداد المكان
وفى مطلقات الزمان ،
أراه على واجهات المتاجر ،
فوق سماء الشوارع ،
فوق اخضراز الشجر
أراه على كل شىء
أراه على المقعد الحجرى بكل الحدائق
يبسم لى
وينادى
وفوق الزهور التى تتسامى لحزنى
يطل على من القمر المتلفع بالصمت
يلهو معى ،
فى المساء الغريب .. يناد منى
ويغطى عيونى بلون عيونك

فالشاعر يعيش لحظات غربة شديدة اجتاحه فيها الكثير من المشاعر تجاه من يحبه ، وهو بعيد عن بلده ، مما أصاب نفسه بالكثير من الحزن الداخلى ، الذى لون الموجودات حوله بالوحدة والوحشة ، مما جعله يستعيد ما افتقده من سمات ووجوه ... والقصيدة رغم ما حملته من معانٍ جميلة وحزنية ، إلا أنها لا تمثل قصائد مفرح كريم الأخيرة ولعله قدمها للزهور كنوع من المشاركة المعنوية مع مجلة الزهور .

● ● ●

ويحتوى العدد على مقال بعنوان « الشيخ حسين المرصفى أول أستاذ للأدباء والنقاد فى العصر الحديث للكاتب والقاص فؤاد قنديل » وهو أهم المقالات التى أحتوى عليها العدد لما شمله من معلومات عن أهم شخصية نقدية عاشت فى القرن الماضى ، وكان يتبع منهج التحليل النصى للعمل الأدبى وهو ما يتبعه النقد الحديث فى تحليله للأعمال الأدبية بالإضافة إلى تحليله لمعانى الكلمات الثمانية العظيمة فى رأيه وهى الوطن ، والحرية ، والأمة ، والعدالة ، والظلم ، والسياسة ، والتربية ، والحكومة ..... ويطالب فؤاد قنديل فى آخر مقاله القصير المسئولين بالهيئة العامة للكتاب بإعادة طبع كتابه الهام « الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية » الذى طبع مرة واحدة فقط منذ مائة وعشرين سنة ، وذلك بوصف الشيخ حسين المرصفى صاحب الفضل الأول على كل من أمسك قلماً وأسهم بفكره فى بناء صرح النهضة الأدبية الحديثة .

● ● ●

ولقد احتوى العدد على ثلاث قصص للكتاب فؤاد مرسى ، وسعيد شوقى ، وعبد الحميد الكاشف ، الذى قدمت له الكاتبة جاذبية صدقى مجموعة قصصية بعنوان « البكاء فوق كراسة الأناشيد » فى مقال صغير نشر فى نفس العدد « الزهور » وقصة عبد الحميد الكاشف بعنوان « لجنة من فوق » التى كانت تعيش جوانب من حياة البيروقراطية فى تعقيداتها اللانهائية ، فتبقى عبئاً على الإنتاج الحقيقى ولقد زخرت بعبارات سارت فى حياتنا مساراً لأكليشيهات تعبر عن أمراضنا الاجتماعية . مثل :

ـ ياصادق أفندى .. خف تعوم ، قول كلام لا يبقى شمال ولا يبقى يمين .. إذا انضرب اليمين تنفذ ، وإذا انضرب الشمال تنفذ ، قول كلام أى كلام تعجب الكل ، إياك تبقى محدد فى حاجة أى حاجة علشان عند اللزوم ، وعندما يجد فى الأمور أمور تعرف تلاقى مخرج . سيب الباب وراك مفتوح تعرف ترجع لازم تخلى لكلامك عشرين معنى ، وضرورى يكون للكلام ألف أحتمال ..

فالقصة تعرى بتلك المقولات حياتنا ، وإن لم تعتمد على حدث معين ، سوى الفتاة التى تقف بالشرفة ، والتى كانت تنفخ قشر اللب ، لكنها كانت فى المرة الأخيرة تبصق ، تبصق على اللجنة وما يطرح فيها من مناقشات عقيمة لا تؤدى إلى أى شىء ●

يحيى حقى : تشريح مثقف مصرى

من دور النشر الغربية التى تبدى اهتماما محمودا بأدبنا العربى دار النشر الأمريكية المعروفة بـ «مطبعة القارات الثلاث» فى واشنطون دى . سى . ، فقد أصدرت خلال السنوات الماضية عددا من الكتب الشائقة ، موضوعة ومترجمة ، منها :

– «شهر زاد فى انجلترا : دراسة لنقد ألف ليلة وليلة فى اللغة الانجليزية خلال القرن التاسع عشر» تأليف محسن على .

– «قصائد غنائية من «شبه الجزيرة العربية» تحرير غازى القصيبى .

– «أيام التراب» تأليف حليم بركات (وهو ترجمة لروايته «عودة الطائر إلى البحر» ، مع مقدمة للناقد الفلسطيني إدوارد سعيد) .

– «عاريا فى المنفى» تأليف الشاعر اللبنانى الراحل خليل حاوى (وهو ترجمة لديوانه «بيادر الجوع» ، وقد نقله إلى الانجليزية بهوامش عدنان حيدر ومايكل بيرد)

– «مصر المازنى» ، تأليف إبراهيم عبد القادر المازنى (وهو ترجمة لثلاثة من أعماله : «ميدو وشركاه» ، «عود على بدء» ، «الشاردة»

– «أصول القصة العربية الحديثة» تأليف متى موسى .

وآخر ما أصدرته هذه الدار كتاب فى ١٨٨ صفحة عن أديبنا الكبير يحيى حقى الذى يتم فى هذا الشهر عامه الواحد والثمانين ، إذ ولد فى ٧ يناير ١٩٠٥ ، من تأليف ميريام كوك ، أستاذة الأدب واللغة العربية فى مركز الدراسات الدولية بجامعة ديوك فى ديرام ، بولاية نورث كارولاينا الأمريكية . وقد حصلت على درجة الدكتوراه من جامعة أوكسفورد عام ١٩٨٠ . وهى تعكف حاليا على تأليف كتاب عن الأدب النسائى الذى يتناول الحرب الأهلية اللبنانية (كتابات غادة السمان وغيرها . .)

ويمتاز هذا الكتاب بنظرته الشاملة إلى إنتاج حقى ، قاصا وناقدا وكاتب مقال ومترجما . وينتهى – إلى جانب البيليوجرافيا – بثلاثة ملاحق : عن مجاميع كتبه الجديدة التى أعدها فؤاد دوارة للنشر وهى الآن قيد الطبع ؛ وعن ترجماته من الانجليزية والفرنسية إلى العربية ؛ وعن المقدمات التى كتبها لأعمال غيره من الأدباء .

تبدأ ميريام كوك كتابها بترجمة وجيزة لحياة حقى متقدمة من ذلك إلى فحص لموقفه من الدين والتصوف . إنه يؤمن بأهمية البحث الروحى فى المغامرة الفنية ، ويتحدث عن الفساد الذى يمكن للحياة الاجتماعية ان تصيب به الفرد ، خاصة إذا كان فلاحاً مقهوراً ، إن نظرته التكاملية إلى الفن والدين والضمير تحدد تحليله للواقع المصرى قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وبعدها . ومن خلال بحثه عن أوجه الاتساق بين مصر القديمة ومصر الحديثة يسعى إلى اكتشاف الشخصية المصرية إذ تواجه الغرب . ومن القضايا المترددة فى عمله أيضا قضية المرأة ككائن إنسانى مكمل للرجل .

إن أهمية الدور الذى يلعبه حقى فى الأدب المصرى المعاصر ترجع ، جزئيا ، إلى استبصاراته بالوظائف الجمالية والتعليمية للنقد الأدبى . والفكاهة من أمضى الأسلحة التى يستخدمها ، إذ يكشف بها عن مختلف طبقات المفارقة الساخرة فى مصر اليوم . ومن الخصائص الأخرى لأسلوبه : استخدامه للصور ، وتقنيه فى السرد القصصى ، واستخدامه للعامية ، وأسلوبه فى نسج العقدة . وأخيرا فإن اهتمامه بالواقع السياسى الاجتماعى الجماعى لمصر الحديثة ، وتأكيده مرونة الشخصية المصرية فى وجه الأحداث ، من أكبر العوامل التى جعلته هذا الأديب الذى نعرفه .

د . ماهر شفيق فريد

نافذة

هــذا البــدران . . ودبابيسه الصدئة

● فجـأة . . . خـرج علينـا متطاولاً . . . المحرر الفنى لمجلة آخر ساعة الأستاذ نبيل بدران ، ففى عموده الأسبوعى «دبابيس» اتهمنا باطلاً بالاسفاف والتردى ، لا لشىء سوى أن القاهرة رأت أن مسرحية «إيزيس» عمل مشوش مهوش أقرب إلى التهريج منه إلى المسرح ، وأنها عمل يفتقد إلى الجدية بالرغم من الوقت الذى استغرقته كى تعرض ، والمال الذى انفقته من خزانة الدولة ، ولم تأت أوصاف القاهرة على إيزيس من فراغ ، بل جاءت كمقدمة لمقالات ثلاثة كتبها ثلاثة من الشباب ، ليس من بينهم دكتور واحد كما توهم فادعى ، الأول هو حسن عطية أحد أعضاء هيئة التدريس فى المعهد العالى للفنون المسرحية ولم يفتح الله عليه بعد بالدكتوراه ، والثانى هو عمر نجم أحد أعضاء هيئة تحرير القاهرة وهو ليس ببعيد عن الحركة المسرحية ، فقد اختاره الهواة رئيساً للجمعية المصرية لهواة المسرح فى فترة ماضية ، وهى الجمعية التى استضافت الأستاذ بدران فى واحد من مهرجاناتها فمدحها فى ذات العمود ، وافرد لها الصفحات وقال إن الهواة عصرهم هو القادم ، والثالث هو عمرو دواره واحد من خريجى المعهد العالى للنقد الفنى ورئيس جمعية الهواة الآن ، وفوق هذا وذاك هو أحد المخرجين المساعدين للفنان كرم مطاوع فى مسرحية إيزيس ، فأين الدكاترة إذن ؟ وهل امتدت عينا المحرر الفنى لآخر ساعة إلى قراءة ما بعد المقدمة ليدرك بطلان اتهامه لنا بالتردى والاسفاف ؟ أم أنها القراءة المتعجلة التى تواكب السرعة فى عصر الكواكب ؟

ونحن لا نمانع أن يتبنى الأستاذ بدران ما يعن له من آراء ، فيرى فى

إيزيس العمل المسرحى الكامل والمتفرد ، كما قال هذا عن مسرحية الهمجى لسبب ما فى نفس يعقوب !! وللأستاذ بدران مطلق الحرية فى هذا ، لكننا نرفض أن ينصب من نفسه قيما علينا ليصادر على رأينا الذى يختلف مع رأيه اختلافا جذريا ، ولا نقبل الحجر على رأى نقدى صادق مهما كان مصدره ، ونلفت نظر السيد المحرر الفنى لآخر ساعة أن القاهرة كعهدها مع نفسها دائما لا تقول إلا الصدق ، ولم يدر فى خلدها أن تلزم الصمت حتى إن توقع الآخرون منها هذا ، على أساس أنها مجلة تصدر عن هيئة الكتاب إحدى هيئات وزارة الثقافة التى أنتجت ومولت العرض المسرحى الذى اختلفنا معه ولم نرض فيه مهادنة .

هذا ولا نفهم ما يكتبه الأستاذ بدران ، أهى دبابيس أم هى أسافين هذه التى يتفنن فى دقها . . . . وسواء كانت هذه أم تلك فالأمر ليس مهما ، لأنها فى الحالتين صدئة ولن تصيب مقتلا لأنها عاجزة عن الوخز أصلا . . . وإن توهم صاحبها ومعه المتوهمون ●

« القـــاهرة »



[جمعية الشباب الموسيقى]

منذ أيام ألقت د. عواطف عبد الكريم ، محاضرة عن التذوق الموسيقى ، بجمعية الشباب الموسيقى . وهى كعادتها بسيطة فى كل شىء ، حتى فى تناولها لموضوع التذوق الموسيقى لغير المتخصصين .

والشباب الموسيقى المصرى جمعية ثقافية تهدف إلى رعاية الشباب عن طريق تجميع وتوظيف طاقات الشباب الموسيقى المصرى ، محترفا كان أو هاويا ، فى إطار اجتماعى وفنى . وتقوم الجمعية بتنظيم أنشطة موسيقية (فرق للكورال والأوركسترا والموسيقا العربية) وعروض تتيح للشباب فرص التعبير عن ذاته موسيقيا لخدمة المجتمع . ومن أهداف الجمعية نشر الوعى الموسيقى وتجميع الهوايات الموسيقية ، وتبادل الخبرات والأنشطة الموسيقية مع هيئات الشباب المماثلة فى الخارج ، ومن خلال الاتحاد الدولى للشباب الموسيقى .

وعندنا فى مصر جمعيات موسيقية أخرى مثل جمعيات أصدقاء سيد درويش ، وزكريا احمد ، ورياض السنباطى ، وعبد الوهاب الخ . . إنها مجرد أسماء على ورق . لا أهداف . لا نشاط . أغلب الظن أن بكل جمعية مجموعة من الأسماء يجمعهم شىء واحد وهو حب أغانى فلان أو فلان . ولسنا فى حاجة إلى مثل هذه الجمعيات بقدر حاجتنا الماسة إلى مثل جمعية الشباب الموسيقى .

وجمعيات الشباب الموسيقى منتشرة فى الخارج بأعداد كبيرة جدا . وهى ليست حكومية . نشاطها الموسيقى لا يختلف كثيرا عن نشاط جمعية الشباب الموسيقى المصرى . إنه تقريبا نفس الهدف ونفس الفكر الموسيقى .

إن الأمية الموسيقية فى المجتمع المصرى لا يكفى أن يمحوها جمعية واحدة . نحتاج إلى مئات الجمعيات . ومن الممكن أن تقوم بيوت وقصور الثقافة فى محافظاتنا بهذه المهمة . . وبذلك تكون قد حققت عملا كبيرا فى مجال الموسيقا .

والمقصود ليس تكوين جمعيات موسيقية على الورق . . كما يحدث دائما . . وإنما المقصود أن تكون للجمعيات برامج محدده يشرف على تنفيذها المتخصصين . ويجب أن يؤخذ فى الاعتبار الأذواق المتباينة عند وضع مناهج التذوق الموسيقى . بعضنا يميل إلى سماع الموسيقا العربية ، والبعض الآخر يميل إلى سماع الموسيقا الغربية بشكل عام .

وتحقيق هدف نشر الثقافة الموسيقية فى المجتمع المصرى ليس عملا سهلا على الاطلاق . إنه من أصعب الأمور وأخطرها فى وقت واحد . إنه يستطيع أن يجذب المستمع ويرقى بمستواه . . ويستطيع أيضا أن ينفره من الموسيقا ونخسر عضوا كان من الممكن أن نضيفه إلى رصيد المتذوقين .

إنها مهمة الدارس المتخصص فقط . لا يجب أن تترك للهواه أو لمغنى أو لملحن أو لعازف . ربما كانوا هم أحوج الناس إلى الثقافة الموسيقية لكى يرقى بمستوى آدائه .

إن جمعية الشباب الموسيقى نموذجا لما يجب أن تكون عليه الجمعيات الموسيقية الأخرى . يجب أن تدرك بيوت وقصور الثقافة أن محو الأمية الموسيقية يحتاج إلى مئات مثل جمعية الشباب الموسيقى المصرى .

[أوركسترا القاهرة السيمفونى]

قدم أوركسترا القاهرة السيمفونى بقيادة مصطفى ناجى حفلا موسيقيا بمسرح الجمهورية ، بالاشتراك مع عازفة الفلوت الأمريكية الماهرة ليندا ويزاريل وعازفة الهارب الواعية المتمكنه «بولنتا فولكونسكا» . وحضر الحفل عدد كبير من المستمعين .

تضمن البرنامج ثلاث فقرات : افتتاحية أوبرا «إيفجينيا فى أوليس» للمؤلف النمساوى «جلوك» ، وكونشرتو للفلوت والهارب والأوركسترا للمؤلف الموسيقى المعروف «موزار» ، وأخيرا السيمفونية الأولى للمؤلف الروسى «تشايكوفسكى» .

وأعظم فقرات الحفل أداء هى فقرة «موزار» ١٧٥٦ - ١٧٩١ . اشترك فيها ثنائى سوليست على قدر كبير من المهارة والفهم العميق لأعمال «موزار» الأداء الانفرادى والتبادلى سواء بينهما أو بينهما وبين الأوركسترا متدفقا بالعواطف الجياشه . والمصاحبه الأوركستراليه الرقيقه فى كثير من الأحيان زادتها جمالاً وبريقاً وحلاوه . . هذا بفضل قدرة المايسترو مصطفى ناجى على تصوير النسيج الموسيقى للكونشرتو ببراعة .

و «جلوك» (١٧١٤ - ١٧٨٧) واحد من عظماء الشخصيات الثورية فى دنيا الأوبرا . ويمكن القول أنه أحد الذين وضعوا أسس الدراما الموسيقية قبل «فاجنر» . كتب «جلوك» أوبرا «إيفجينيا» لمسرح أوبرا باريس . لاقت نجاحا كبيرا . وأصبحت افتتاحية الأوبرا من الأعمال الموسيقية التى تقدم بقاعات الموسيقا . والافتتاحية التى قدمها مصطفى ناجى ضمن فقرات الحفل الموسيقى افتقدت الحماس والروح الدراميه . كان اهتمامه بالإيقاع وكثرة الإشارات والحركه أكبر من اهتمامه بروح العمل نفسه .

أما السيمفونية الأولى «لتشايكوفسكى» ــ كتبها وعمره ٢٦ عاما ــ فقد كانت تتأرجح بين يدى مصطفى ناجى وخاصة فى الحركة الثانية منها . كانت باهته . أحيانا تطل علينا روح «تشايكوفسكى» من خلال العمل . . ولكنها سرعان ما تختفى . لم يتمكن المايسترو أن يترك بصماته على هذا العمل الأوركسترالى . . وكأن الأوركسترا فى واد والقائد فى واد آخر رغم الجهد الذى يبذله . ولست أنكر أن سيمفونيات «تشايكوفسكى» الثلاثه الأول ليست فى روعة أوشهرة سيمفونيته الرابعه أو السادسه ولكنها جذابه فى بعض الأحيان وهذا ما افتقدناه فى سيمفونيته الأولى التى قادها مصطفى ناجى فى الحفل الموسيقى .

جلال فؤاد

معارض

ثلاثة معارض

فى قاعة أتيليه القاهرة وحتى نهاية هذا الشهر تقام ثلاثة معارض تطرح محاوراً لمفردات واقعنا التشكيلى بين فنانٍ ملتزم بقضايا بلده مثل [نبيل وهبه] الذى يقدم لمحات من انتاجه الأول مثل لوحته عن السد العالى ولوحته عن العبور ثم يقدم رؤية تشكيلية متميزة عن واقع عربى معاش من خلال تصاوير زيتية من واقع

معايشته للمأساة اللبنانية . . فنرى مذابح صبرا وشاتيلا ، ونرى الكيانات العربية ممزقة بين الأزرق القاتم والأحمر ملفوفين أجساداً وتهاويم فى شاش حقيقى يعمل كضمادة للجرح وجناح للحلم وخيط أمل أبيض يبزغ وسط سوداوية الواقع الأليم . . ضمادات شاشية تمثل الكفن والطهارة الثورية والاحتجاج الفنى المؤثر غير المسترف والمتعالى بدعوى تميز اللغة التشكيلية وغير مسف ومباشر بدعوى الالتزام بقضية الجماهير وتوصيلها إليهم . .

إن عودة [نبيل وهبة] بعد غياب فى بيروت مكسب حقيقى للحركة التشكيلية الجادة فى مصر . وهو بخطوطه وضربات فرشاته السريعة والقوية على سطح اللوحة الجريئة أحياناً واللا مبالية أحياناً أخرى يصنع توتراً حاداً مؤلماً ربما يقذف بك مباشرة إلى قلب الإحساس القاتم بما يدور فى الساحة العربية .

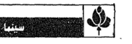
أما المعرضان الآخران فإنهما لأربعة فنانين : المعرض الأول للفنانين [جمال عبد الناصر] ، [هانى هجرس] ، ويقدم فيه الفنان جمال عبد الناصر منحوتات تتسم بالرقة أحياناً وبالعنف أو التجريد أحياناً أخرى ، مما يجعلنا نتيقن أن التأرجح الذى يقع فيه بين الرغبة فى تشخيص الكائنات والرغبة فى مسخها فعلان متوتران بداخله ، يريد من خلالهما نقل مشاعره مباشرة إلى الخامة بكثير من التلقائية والعفوية غير المحسوبين ـ إن جمال عبد الناصر لا يصمم منحوتاته الصغيرة هذه وربما ـ وهذا تخمنى ـ لا يقوم على الإطلاق بتحديد فكرة ما قبل الشروع فى العمل ، ولهذا تخرج المنحوتات تحمل صدقاً مباشراً لا إلتواء فيه . . ولكن حد السيف الآخر أن هذا الأسلوب يجعل أعماله أقرب إلى التجريد الخالص الذى يبدو من خلال نحته لشكل [السمكة] خصوصاً ـ أما الاعمال الأخرى فإنها تبدو أكثر تشخيصاً مثل عمله [لقاء] وبقية الأعمال التى يقتطع فيها جزءاً من الوجه الآدمى ثم يتركه دون أن يتمه . .

ويقدم زميله [هانى هجرس] أعمالاً خزفية تتميز بشجن عال يبدو من خلال سطوح الأنية المعالجة بالطلاء والمرسوم عليها زهور رقيقة ـ وهو يقدم بعض اللوحات الخزفية ، كما يقدم بعض المنتجات ذات الاستعمال النفعى «التطبيقى» ورغماً عن عدم دراسته للفن أكاديمياً إلا أنه يقدم أعمالاً متميزة . ولعل كون هذا المعرض هو الأول بالنسبة له ـ قد جعله يحجم عن المغامرة فى الشكل فجاءت كثير من الأشكال مألوفة للعين .

أما المعرض الثالث فهو لفنانتين تقدمان معرضيهما الأول هما [روزيت جورج] و [ندى موريس] حيث تعرض الأول تصاوير بخامات متعددة بينما تعرض الثانية أعمالاً للجرافيك أدخلت عليها القصاصات الملصوقة [الكولاج] أحياناً .

والمعرض يقدم محاولات متعددة الاتجاهات تسفر عن كونهما ما تزالان بعد تبحثان عن لغة تشكيلية متميزة ـ وإن لم ينقصهما معاً الصدق الفنى الذى يدفع بالفنان إلى سطح اللوحة .

محمد حلمى حامد



سينما

● يعرض غداً نادى السينما بمعهد جوته فى السادسة مساءً للأعضاء فيلم [المسافر] من إخراج «أدولف فينكمان] سنة ١٩٦٦ وهو ناطق بالألمانية ومترجم إلى الانجليزية .

ويدور الفيلم حول ثلاثة عمال عاطلين يقررون الرحيل عن مدينة دوترموند فيسرقون لورياً كبيراً محملاً بالموبيليا ثم يطاردون بعد ذلك .

● يعرض نادى السينما بالمركز الثقافى الايطالى اليوم الثلاثاء فيلم [الأبيض والأحمر] اخراج [ك . فيردونى] ويعطى الفيلم صورة عن ايطاليا اليوم من خلال شخوص ثلاثة يتجولون فيها من الشمال إلى الجنوب فى سعيهم إلى لجنتهم الانتخابية .

ـ ويوم الأربعاء ٢٦ فبراير يقدم النادى فيلم [توتو وبينينو والحياة المرحة] إخراج : س . كوربوتشى بطولة توتو ن . دى فيليبو ـ م . بيدنى والفيلم كوميدى من النوع الذى يعتمد على المغامرات .

ـ أما يوم الخميس ٢٧ فبراير فيعرض النادى فيلم [عالم شارلو المرح] وهو أحد أفلام [تشارلى شيبلين] ـ تبدأ العروض فى الخامسة والنصف مساءً .

ندوات

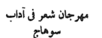
● تقيم جمعية الأدباء غداً الأربعاء ندوة شعرية تبدأ فى السادسة مساء يحضرها من الشعراء ويديرها أحمد سويلم .

● مساء اليوم تناقش ندوة أتيليه القاهرة كتاب [النزول إلى البحر] للكاتب [جميل عطية إبراهيم] يناقشها [محمود أمين العالم] و [مدحت الجيار] وتدير الندوة القاصة فتحية العسال .

● يقيم مركز شباب المنشية الجديده بشبرا الخيمة يوم الاثنين القادم ندوة شعرية يحضرها الشعراء [فوزى خميس ـ مصطفى النبراوى ـ عبد الله حامد ـ محمود الحلوانى ـ عربى محمد ـ سهير المصادفة ـ سميرة الديب ـ حسان شداد ـ عادل عبد الموجود ـ سيد مجاهد ـ محمد القدوسى ـ طارق رفاعى] يدير الندوة السيدة/ماجدة عبد العظيم .

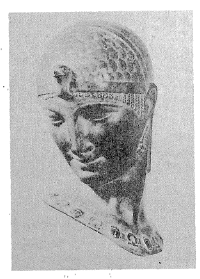


مهرجانات



مهرجان شعر فى آداب سوهاج

● مساء اليوم تقيم جماعة الشعر بكلية آداب سوهاج ، مهرجانها السنوى الثانى تحت رعاية الأستاذ الدكتور أحمد عبد الله السماحى نائب رئيس الجامعة ، يشارك فى المهرجان شعراء من القاهرة أحمد سويلم . وبدر توفيق ، ويسرى العزب ، وعليه الجمار ، وينضم أبناء سوهاج فولاذ عبد الله ، وعمر نجم ، ومشهور فواز المقيمين بالقاهرة إلى شعراء سوهاج وجامعتها د. مصطفى رجب ، وأبو العرب أبو اليزيد ، كمال عبد الحميد عبده محمد الربيعى وأحمد غازى المهرجان يستمر ثلاثة أيام ، ويعقد فيه ندوتان ، الأولى تناقش الشعر المعاصر ، والثانية لتأبين د. عبد السلام محمد رائد جماعة الشعر الذى رحل منذ أسبوعين ، المهرجان يشرف عليه د. نصار عبد الله ، والشاعر عبد الناصر هلال مقرر جماعة الشعر ●





حوار مع القارئ

○ الصديق فوزى محمود ، السويس ، هو صاحب رسالتنا الأولى فى بريدنا هذا الأسبوع ، وهى الرسالة الأولى من الصديق إلى القاهرة ، تقول الرسالة « هذه أول محاولة لمراسلة المجلات الأدبية بالرغم من أننى أكتب الشعر منذ أكثر من ربع قرن مضى ، بغير مبالغة ، بلغت من العمر اثنين وأربعين عاماً ، ومازلت فى بداية الطريق ، ولم أنشر فى أية جريدة أو مجلة من قبل ، لى ديوان لا أستطيع إخراجه ، لارتفاع تكاليف الطبع ، فهل أجد رعاية منكم ؟ »

وللصديق محمود نقول : يسعد القاهرة أن تكون المجلة الأولى التى ترسل إليها ، ولكن أيها الصديق ... أنت مخطىء فى حق نفسك لابتعادك هذه السنوات الطويلة عن محاولة النشر ، ليتك فعلت ، كان من الممكن أن تجد من المخلصين الشرفاء مَنْ يدلك على الطريق ، ونحن نقدر لك حرصك على أن تقبض على الشعر فى مثل عمرك ، ونتمنى أن نرى ديوانك فى القريب العاجل ، أما قصيدتك التى أرسلتها إلينا مع الرسالة « البركان الخامد » فلم تحسن التعبير عن موهبة تعطى أكثر من ربع قرن كما تقول ، وإن كان الاختيار قد خانك ، فنحن لا نملك إلا أن نهتم بالقصيدة التى بين أيدينا الآن ، لا نستطيع أن ننكر أن القصيدة سليمة فى الوزن ، فأنت إذن على دراية كاملة بعلم العروض ، لكن الشعر أيها الصديق لا يقتصر على سلامة الوزن فقط ، لأن الوزن أداة من بين أدواته الأخرى ، لهذا جاء بناء القصيدة مفككاً ، ولم نلحظ اهتماماً بالصورة الشعرية أو كيفية تشكيلها ، وما نأخذه عليك فى هذه القصيدة أيضاً أيها الصديق هو الخطأ فى النحو ، وهو شىء لا يتفق مع هذه السنوات الطويلة التى قضيتها مع الشعر ، ففى القصيدة خطآن ، نذكر أحدهما ، تقول

[فيصير الوادى بوتقة ، لا يملك فيها غير الحر جناحان]

والصواب [...... جناحين] فالكلمة مفعول به منصوب بالياء لأنه مثنى ، ولك منا التحية .

* * *

○ الصديق أحمد عامر ، أرسل لنا عشرات الرسائل ، وما أن نفض مظروف رسالة حتى نجد ما بداخلها ، هو نفسه ما جاء بالرسالة السابقة ، وهكذا حتى وصلنا إلى الرسالة التى بين أيدينا اليوم ، وعندما وصلت استبشرنا خيراً ، لكننا فوجئنا بذات الرسالة التى ترسل لنا من شهور عديدة مضت ، لا جديد بها .. أما الرسالة اليتيمة التى تطاردنا ، ونقرأ فى أسفلها اسم صاحبها الشاعر الدكتور أحمد عامر ، فهى قصيدة هجاء ، نظمها الصديق فى مؤتمر أدباء الأقاليم الذى انعقد بمدينة المنيا فى شهر فبراير ١٩٨٤ ... أى والله فبراير ١٩٨٤ ، كأن حياتنا خلت ولم يعد ما يكدر صفونا فيها إلا أدباء الأقاليم ... ونحن ومنذ صدورنا نرفض هذا المصطلح الذى شاع ، فالأدب الجيد لابد أن يفرض نفسه سواء كان صاحبه من أبناء العاصمة أو من أبناء الأقاليم ... هكذا قلنا ، وهذا هو عهدنا الذى سرنا عليه ، يوماً واحداً لم نحد عن سبيله ، والشىء الجدير بالمناقشة فى رسالة الشاعر الدكتور أحمد عامر الذى لم يكتب لنا عنوانه فى رسالته التى تطاردنا فى عشرات من الأوراق ، أن الصديق يتهم أدباء الأقاليم بتمزيق الأمة العربية !! ويرى فيهم حدوداً أو سدوداً زرعها الاستعمار لتمزيق شمل الأمة ، والذى نعرفه أن أبناء الأقاليم لم يكونوا فى يوم واحد حكاماً فى أقاليمهم ، وأن الأقاليم التى أنجبتهم تدين بالولاء لجمهورية مصر العربية ، وأنهم ـ أدباء الأقاليم ـ عقدوا مؤتمرهم الأول وهم على شفا عقد مؤتمرهم الثانى ، بعد رحلة من النضال بمطبوعات الماستر التى أبدعوها ليصلوا إلى الناس بعد أن أوصدت أبواب النشر الرسمية فى وجوههم ، وتحولت صفحات الأدب والإبداع فى الجرائد والمجلات إلى « تكايا » لشلل بعينها ، فهل اقتنع الشاعر الدكتور أحمد عامر أخيراً أن أدباء الأقاليم ليس من طموحاتهم أن يحكموا أقاليمهم كى يمزقوا وحدة الأمة العربية من الخليج إلى المحيط !! .

* * *

والقاهرة ترحب دائماً بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم .





مصريات

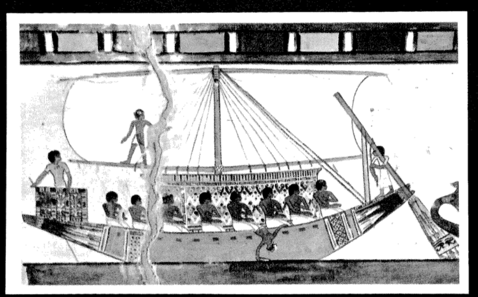
الأخلاق العامة

الأخلاق .. عنصر هام من عناصر التقدم الحضارى ، وبغيرها يختلط الحابل بالنابل ، ويفقد المجتمع ككل القدرة على التمييز بين الغث والثمين .. وعندما تضيع القيم الخلقية والمثل العليا الانسانية ، يضيع الانسان فى المجتمع ويفقد فاعليته ، وتتسلق الانتهازية لكى ترتقى أعلى المناصب وفى غياب الأخلاق العامة بسلوكياتها يفقد الانسان قدرته على تقييم الأشياء تقييماً حقيقياً .. وفى مصر القديمة كان المجتمع حريصا على تأكيد أخلاقيات عامة ثابتة ، يمكن أن تقاس عليها مجمل التصرفات الفردية ..

فهذا حكيم يقدم نصحه فيقول :

« إذا كنت فرداً ممن يوثق بهم وأرسلك رجل عظيم إلى آخر ، فاعمل بنصح فى الأمر حينما يرسلك ، ويجب عليك أن تبلغ الرسالة كما قالها ، ولا تكونن كتوما فيها يمكن أن يقال لك واحذر النسيان ، وأحرص على الصدق ، واحذر أن تقبح الكلام . وإذا أتفق أنك كنت من بين الجالسين على مائدة من هو أكبر منك فخذ ما يقدم لك حينما يوضع أمامك ، ولا تنظرن إلى ما هو موضوع أمامه ، بل انظر إلى ما هو موضوع أمامك ، وانظر بمحياك إلى أسفل إلى أن يحييك وتكلم فقط بعد أن يرحب بك » .

والأخلاق العامة لأى مجتمع لا تبدأ بالأفعال الكبيرة فقط ، ولكنها تبدأ بالأفعال والسلوكيات الصغيرة أيضا إبتداء من الصدق وانتهاء بطريقة تناول الطعام .. وما بينهما كثير .. كثير .. فهل تعود مصر المعاصرة إلى تبنى أخلاقيات وسلوكيات عامة قوية وثابته ، حتى تستطيع أن تتقدم بثبات إلى الأمام ؟



قطاع من رحلة المتوفى (مقبرة منا ـ طيبة)



نساء فى وليمة (مقبرة نفر ـ رنبة ـ طيبة)



● من لوحات الفنان محمد حجى ●